

Opprør mot kroppen i den post-sovjetiske kronotop

En lesning av Viktor Pelevin og *Žizn' nasekomych*

Iril Hove Ullestad



Masteroppgave i russisk litteratur ved ILOS/HF

UNIVERSITETET I OSLO

15.05.14

Opprør mot kroppen i den post-sovjetiske kronotop

En lesning av Viktor Pelevin og *Žizn' nasekomych*

År: 2014

Tittel: Opprør mot kroppen i den post-sovjetiske kronotop. En lesning av Viktor Pelevin og *Žizn' nasekomych*

Forfatter: Iril Hove Ullestad

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Omslagsillustrasjon: Aleksandr Rodchenko

Sammendrag

Viktor Pelevins roman *Žizn' nasekomych* (1993) er befolket av karakterer med en ganske uklar fysisk fremtoning. De ser ut til å være mennesker og insekter på samme tid. Kroppene som skildres kan vanskelig visualiseres, de er avhengige av Pelevins særegne litterære univers for å kunne eksistere. Denne problematiserte litterære kroppen, og dens plassering i tid og rom både i og utenfor fiksjonsuniverset, er denne oppgavens hovedfokus. Analysen baserer seg på Mikhail Bakhtins teori om den litterære kronotopen. Kronotopteorien er et anvendelig redskap i analysearbeidet, både fordi den rommer teorier for en grundig lesning av romanen på motivnivå, samtidig som den kan la motivet åpne romanen for tolkning også på et sjangerdefinerende nivå. Romanen ble skrevet umiddelbart etter Sovjetunionens oppløsning, en tid hvor litteraturen, på samme måte som resten av det russiske samfunnet, gjennomgikk store forandringer. Ninia Knappe-Poindeckers masteroppgave fra 2011 kaller denne post-sovjetiske perioden for *den post-sovjetiske kronotop*. Det er et nytt begrep som søker å beskrive en litterær periode det foreløpig ikke eksisterer mye «ferdig» forskning på. Denne oppgaven ønsker å arbeide videre i denne forskningstradisjonen ved Universitetet i Oslo, og analysens mål er å kunne utvide og berike forskningen som er gjort på dette feltet. Analysen viser at menneskekroppen er av sentral betydning innenfor den post-sovjetiske kronotop. Trenden, som synes satt på spissen i *Žizn' nasekomych*, er påtagelig i en rekke av verkene analysen har berørt. Oppgaven konkluderer med at den post-sovjetiske kronotop muliggjør – kanskje også krever – et opprør mot tradisjonell kroppsframstilling. Kroppene i disse romanene er uhåndgripelige og udefinerbare på flere måter. De synes avhengige både av en særlig tid, men også av et særlig rom for å kunne eksistere. For noen er dette rommet *litterært* og kroppenes eksistens er avhengige av språk. For andre er rommet *digitalt* og kroppene behøver en virtuell verden for å kunne eksistere.

Takk!

Først og fremst takk til veileder Audun J. Mørch, for alle de samtaler, ideer og innspill gjennom prosessen som har hjulpet meg med å holde riktig kurs, til tross for alle innfall jeg har fått underveis. Takk også til Notto R. Thelle for samtale, mailkontakt og bøker som har hjulpet meg med å forstå det buddhistiske aspektet ved romanen så godt det har latt seg gjøre. Takk til min gode venn Ellen Demmo for grundig og kompetent korrekturlesing – og også for alle inspirerende samtaler underveis i studiet. Og selvsagt en takk til Marija Khomich for all hjelp med å oppklare de språklige utfordringer som har oppstått underveis.

En stor takk også til min familie: Til mamma og pappa for alle oppmuntrende og kloke samtaler, og for den usvikelige troen både på prosjektet mitt og på meg selv. Til mine brødre Jarand og Ivar for det trygge og solide grunnfjellet de utgjør i livet mitt. Stor takk også til min samboer Nicolas for all tålmodighet og omsorg i en krevende prosess, og for alle ideene og tankene som ser ut til å komme fullstendig uanstrengt og til enhver tid, og som mer enn en gang har dyttet meg i riktig retning.

En helt spesiell takk til sist til min tante, venn og eksterne, frivillige supermentor Synnøve, som har lest, kommentert, lyttet og inspirert, ikke bare underveis i denne oppgaven, men hver eneste gang jeg har hatt behov for det både i og utenfor studiesammenheng.

Og til min søster Tora, det sterkeste, mest kreative og inspirerende mennesket jeg har kjent: «Что бы разум и сердце произвести ни захотели, тебе оно, о! сочувственник мой, посвящено да будет»

Om referanser, translitterering og oversettelse

Referanser gis i fotnote. Full oversikt finnes i litteraturliste sist i oppgaven.

I teksten translittereres det i samforstand med Scando-Slavica standarden.

Der person- og stedsnavn allerede har en etablert skrivemåte på norsk, vil denne brukes. Dette gjelder for eksempel oversatte og velkjente navn som Tsjekhov og Bakhtin.

Titler på bøker, noveller, artikler, dikt og filmer vil oversettes i parentes i teksten når originaltittelen er på et annet språk enn de skandinaviske språk og engelsk. I de tilfeller der det ikke foreligger noen oversettelse til norsk vil disse oversettelsene være mine egne.

Sitater i teksten vil gis på originalspråket når det gjelder de skandinaviske språkene, engelsk og russisk. Sitater på øvrige språk vil gis i oversettelse. Originalverkene vil da ikke inkluderes i litteraturlisten.

Sitater på russisk oversettes i fotnote. Dette vil gjøres for å øke oppgavens lesbarhet og tilgjengelighet også utenfor det russiske fagfelt. I tilfeller der en oversettelse til et av de skandinaviske språkene eller engelsk allerede foreligger, vil denne foretrekkes. Når sitatene er fra verk som ennå ikke er oversatte, er oversettelsene mine egne. Jeg vil i disse tilfellene opplyse i fotnote om at oversettelsen er min egen.

Innholdsfortegnelse

Takk.....	V
Om referanser, translitterering og oversettelse.....	VI
1.0 Innledning.....	1
1.1 Problemstilling.....	4
1.2 Viktor Pelevin.....	6
2.0 Teori og metode.....	8
2.1 Bakhtin og kronopteorien.....	9
2.2 Kroppen som kronotop.....	14
2.3 Den post-sovjetiske kronotop.....	18
3.0 <i>Žizn' nasekomych</i>.....	19
3.1 Karakterene i romanen.....	20
3.1.1 Intertekstualitet.....	24
3.2 Stedet i <i>Žizn' nasekomych</i>	29
3.2.1 Øst-vest.....	33
3.3 Tiden i <i>Žizn' nasekomych</i>	39
3.3.1 Østlig tid.....	41
3.3.2 Eventyrtid.....	43
3.3.3 Biologisk tid.....	46
4.0 Kroppen.....	48
4.1 Kroppens kronotop: syv kategorier.....	50
4.1.1 Kroppens anatomiske og fysiske aspekter: Insektkroppens kronotop..	51
4.1.2 Mat og spising.....	57
4.1.2.1 Kannibalisme, seksualitet og kannibalistisk seksualitet.....	60
4.1.3 Død, avføring og nytt liv: <i>Šar'</i> ets kronotop.....	64
4.2 Den sovjetiske kroppens kronotop: «Det nye menneske».....	69
4.3 Den post-sovjetiske kroppens kronotop.....	72

5.0 Den post-sovjetiske kronotop.....	78
6.0 Konklusjon.....	84
7.0 Litteratur.....	87
7.1 Primær- og sekundærlitteratur.....	87
7.2 Oppslagsverk	92
7.3 Kilder fra internett.....	92
7.4 Andre kilder.....	92
7.5 Forsidens illustrasjon.....,.....	92

1.0 Innledning

Viktor Olegovič Pelevins debutroman, *Omon Ra*, er blant de aller første bøkene som ble utgitt i det «nye» Russland, det Russland som trådte frem etter Sovjetunionens oppløsning i desember 1991.¹ Neste bok, *Žizn' nasekomych* eller *Insektenes liv*, kom allerede året etter, i 1993. Pelevins tidlige romaner hører altså hjemme i en overgangstid vi vanskelig kan overvurdere betydningen av, en tid med store omveltinger, ikke bare politisk, men også kulturelt og litterært. Dette gjør Pelevin til del av en ganske unik forfattergenerasjon i Russland; han er utdannet i og fostret opp på sovjetiske litterære idealer – klassikere som Pusjkin og Tsjechov, samt populære samtidige forfattere i Sovjetunionen – samtidig som han utfolder sin helt egen stil i brudd og opprør mot, men også i beundring for og kommunikasjon med disse. Pelevin er en humoristisk, mangesidig og belest forfatter, og bøkene hans er et sammensurium av referanser som går både høyt og lavt, av flørting med reklame og popkultur, religion og myter, filosofi og mystisisme – alt samlet til en nøye utpønsket helhet. Dette gjør Viktor Pelevin til en særlig interessant forfatter, og han er mye brukt innen den delen av litteraturforskningen som fokuserer på post-sovjetisk litteratur.²

Man kan se Pelevins romandebut med *Omon Ra* i 1992 som starten på en ny æra i russisk litteratur, kanskje ikke i og med romanen i seg selv, men på grunn av det avgjørende tidspunktet den kom på. Alexander Genis beskriver hvordan man opplevde et paradigmeskifte i russisk litteratur etter Sovjetunionens fall: Man så «[...] a restratification of values, modes of perception, philosophical strategies, and metaphysical orientations.»³ I formingen av dette nye paradigmet spiller Viktor Pelevin en svært sentral rolle.

Žizn' nasekomych er en roman som skiller seg ut i Pelevins forfatterskap, på samme tid som den speiler flere av motivene som også er sentrale i hans øvrige romaner. Et av disse motivene er *menneskekroppen*. Kroppen antar en rekke ulike fasonger og varianter hos Pelevin, premissene er ulike fra roman til roman, men problematiseringen av kroppen som litterær gestalt er den samme. I *Generation «P»* (1999, *Generasjon «P»*) skriver Pelevin: «СССР, который начали обновлять и улучшать примерно тогда же, когда Татарский

¹ Pelevin sier selv om *Omon Ra*: «Омон Ра – это последний роман, написанный в СССР, – я поставил точку за день до путча 1991 года, который погубил страну.» Rotkirch, 63. «Omon Ra er den siste romanen som ble skrevet i Sovjetunionen, – jeg satte punktum dagen før kuppet i 1991, som tok livet av landet.» Min oversettelse.

² Bare ved universitetet i Oslo er det kommet flere masteroppgaver med fokus på Pelevin, som Andresens *Viktor Pelevin og satiren Omon Ra* (2004) og Knappe-Poindeckers *Den post-sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep* (2011)

³ Genis, «Onions and Cabbages», 394

решил сменить профессию, улучшился настолько, что перестал существовать.»⁴ I Pelevins forfatterskap ser det ut til at kroppen har gjennomgått en lignende forandring. Den sovjetiske forestillingen om et nytt, bedre og sterkere menneske i en ny, bedre og sterkere kropp har fått den litterære kroppen til nærmest å implodere. Den eksisterer riktignok fremdeles, men ikke lenger på den måten vi er vant til å tenke på en fysisk kropp – som noe håndgripelig, noe som er underlagt langsomme og forståelige prosesser, noe konkret – kort sagt, kroppen som den hittil har manifestert seg i litteraturen har opphørt å eksistere. I dens sted har det oppstått en ny kropp, en nærmest metafysisk, uberegnelig og symboltung kropp. I romaner som *Generation «P»*, *Šlem užasa* (2005, *Skrekkens hjelm*), og *T* (2009) utforsker han temaet virtuell virkelighet – i den grad at også menneskelige kropper kan bli virtuelle. I romaner som *Omon Ra* (1992) og *Svjaščennaja kniga oborotnja* (2005, *Varulvens hellige bok*) spiller kroppen en annen rolle, som bærer av – og offer for – kulturelle forestillinger. På dette spennende, post-sovjetiske fenomenet er det denne oppgavens hovedfokus vil ligge.

Žizn' nasekomych belyser den problematiske post-sovjetiske kroppen på en særlig interessant måte, derfor vil den være utgangspunkt for vår studie. Den er befolket med en broket forsamling karakterer som ser ut til å eksistere simultant i to helt ulike fysiske former. Tilsynelatende er de mennesker, men samtidig også insekter. Denne zoologiske dobbeltheten ser ikke ut til å hemme verken handlingen eller karakterenes fysiske utfoldelse på noen måte. Selv om de to eksistensnivåene, som menneske og som insekt, logisk sett burde utelukke hverandre, eksisterer karakterene i fiksjonsuniverset uproblematisk i sin egen rett.

«Da Gregor Samsa en morgen våknet av urolige drømmer, fant han seg selv i sengen forvandlet til et digert, uhyrlig kryp»⁵ – ideen bak *Žizn' nasekomych* kan føre tankene hen på Franz Kafkas «Forvandlingen», hvor hovedpersonen blir forvandlet til en stor bille. Det er imidlertid ikke dette som skjer i *Žizn' nasekomych*. For Gregor Samsa er det både uventet og sjokkerende å oppdage at kroppen hans plutselig er en insektkropp, og denne forvandlingen innvirker på hele hans liv. For våre protagonister derimot er det ikke snakk om noen metamorfose.⁶ De lever sin doble tilværelse uten å reflektere over den og har slik sett mer til felles med andre karakterer med ubestemt fysisk karakter innenfor russisk litterær tradisjon enn med Gregor Samsa. I Gogols kjente novelle «Nos» (1836, «Nesen») forlater

⁴ Pelevin, *Generation «P»*, 13. «Sovjetunionen, som man hadde begynt å flikke på omtrent på den tiden da Tatarskij byttet høyskole, forbedret seg til de grader at den sluttet å eksistere.»

⁵ Kafka, «Forvandlingen», 535

⁶ Noen av dem opplever en metamorfose i den forstand at de forvandles fra ett insekt til et annet, Natasja fra maur til flue, og Mitja fra møll til ildflue. Dette er forandringer som kan være sjokkerende og plutselige på samme måte som for Gregor Samsa, men vi ser ingen refleksjoner rundt insektenes menneskelige manifestasjoner.

kollegieassessor Kovaljovs nese ham helt uventet og starter sitt eget selvstendige liv. På samme tid som denne nesen helt klart fortsatt er en nese – den gjenkjennes når den forsøker å stikke av til Riga – lever den et høyst menneskelig liv. Den går i kirken, avlegger visitter, til alt overmål lykkes den også i å oppnå etatsrådsrang på forbløffende kort tid. Nesen ser ut til å ha de samme kroppslige trekk som andre mennesker: «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился.»⁷ På samme tid får den plass i lommen når den endelig kommer til rette igjen.

Gogols nese er heller ikke det eneste eksempelet innenfor russisk litteratur på karakterer med en noe ubestemt eller flertydig kroppslig fremtoning. I Daniil Kharms underfundige tekst «Golubaja tetrad' No. 10» (1937, «Blå skrivebok nr. 10») ser teksten ut til å kunne løse opp og oppheve hele den menneskelige kroppen, uten at det aktuelle menneskets eksistens i seg selv samtidig ser ut til å påvirkes:

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.⁸

Katten Behemot i Mikhail Bulgakovs *Master i Margarita* (1928–1940, publisert 1967, Mesteren og Margarita) er nok et eksempel. At Behemot er en katt er hevet over tvil, kroppen har pels, hale og klør. Samtidig kan den snakke, den drikker vodka og spiller sjakk. Å se for seg disse skapningene – nesen som også er mann og katten som også er menneske – minner om utfordringene vi blir stilt overfor i *Žizn' nasekomych*. De overskrider grensene for hvordan vi vanligvis forestiller oss en menneskelig kropp.

Denne lekne utprøvingen og problematiseringen av kroppen i litteraturen er altså et stadig tilbakevendende motiv i russisk litteratur – jeg vil gå så langt som til å kalle det en russisk tradisjon. Denne påstanden står tilsynelatende i kontrast til det allmenne synet på russisk litterær tradisjon som de store realistenes nasjonallitteratur. Dette behøver heller ikke modereres, med forfattere som Tolstoj, Turgenev og Bunin er det ingen som kan bestride

⁷ Gogol, «Nos», 58. «Nesen skjulte ansiktet fullstendig i sin høye krave og stod med et uttrykk av den dypeste gudfryktighet hensunket i bønn.»

⁸ Kharms, «Golubaja tetrad' No. 10», 459. «Det var en gang en rødhåret mann som ikke hadde øyne eller ører. Hår hadde han heller ikke, så rødhåret var en sannhet med modifikasjoner. Snakke kunne han ikke, fordi han ikke hadde munn. Nese hadde han heller ikke. Han hadde ikke engang armer eller bein. Noen mage hadde han heller ikke, ingen rygg hadde han, og ingen ryggrad, og ikke noen slags innvoller heller. Han hadde ingenting! Så, det er umulig å skjønne hvem det var. Det er vel best at vi ikke snakker mer om ham.»

realismens betydning i Russland. Allikevel kan vi åpne for å se en parallell tradisjon, som ikke er begrenset til en bestemt tidsepoke eller forfattergenerasjon. Denne kan eksistere ved siden av den dominerende retningen, ta opp i seg elementer fra den og bearbeide dem på sitt eget, skapende vis. Slik har motivet med den vanskeliggjorte kroppen stadig dukket opp, fra Gogol, via Kharmis og Bulgakov til en ny, ung forfattergenerasjon som inkluderer Pelevin, og også andre navn vi skal trekke frem i denne oppgaven.

Den russiske fascinasjonen for kroppen og synet på den som en foranderlig størrelse som kan speile og forvrengte sosiale og kulturelle forestillinger, manifesterer seg heller ikke bare i litteraturen. Det er påfallende hvordan menneskekroppen i Sovjetunionen ble en viktig politisk arena. Den sunne, sterke, friske – ja, aller helst nærmest udødelige – kroppen ble et ideal vi i dag treffer ikke bare i litteraturen, men også i visuell kunst, film og propaganda. Denne troen på menneskekroppens muligheter og symbolverdi strekker seg ut av den før-sovjetiske og sovjetiske litteraturen, og den finner veien inn i den igjen etter Sovjets fall, men som alltid når det gjelder romansjangeren, i en forvrengt, ofte parodisk og humoristisk form.

1.1 Problemstilling

Målet for denne oppgaven er å gjennomføre en helhetlig analyse av romanen *Žizn' nasekomych*, for gjennom den å kunne oppdage og avsløre trekk ved den post-sovjetiske litterære kroppen. Det teoretiske fundamentet vil være Mikhail Bakhtins teori om den litterære kronotopen. Hensikten med dette er todelt: Først og fremst mener jeg at en kronotopisk analyse kan være et godt redskap når vi skal utforske det som vil være analysens hovedfokus, nemlig kroppen som motiv – eller *kroppens kronotop*, som vi, i samsvar med Bakhtins terminologi, heretter vil kalle det. Sekundært ønsker jeg at min analyse skal kunne bidra til forskning som allerede er gjort på kronotopteorien på masternivå ved Universitetet i Oslo, og kunne ut i en drøfting over det Nina Knappe-Poindecker har valgt å kalle *den post-sovjetiske kronotop*. Dette er et spennende begrep som åpner for å lese nyere russisk litteratur i lys av noen særegne egenskaper som er karakteristisk for den.

Det er i sin masteroppgave fra våren 2011 at Knappe-Poindecker utforsker kronotopbegrepet, både gjennom Bakhtins tekster og egne analyser. Hun presiserer at kronotopbegrepet ikke forlot sin opphavsmann ferdigbearbeidet og i sin endelige form; på sitt dialogiske vis overlater Bakhtin teorien til sine etterfølgere, som slik kan bidra til å utvikle og

forme den.⁹ I sin besvarelse er det dette Knappe-Poindecker gjør, gjennom å utforske mulighetene for en post-sovjetisk kronotop. En analyse som Knappe-Poindeckers er interessant når man ønsker å fordype seg i en ny litterær epoke – særlig en epoke man til en viss grad fortsatt er inne i, og som det derfor ikke eksisterer noen «ferdig» forskning på. Jeg vil derfor ta med meg Knappe-Poindeckers arbeid, og se om ikke min analyse, som på mange måter vil være beslektet med hennes, kan føye noe til eller utvikle hennes ideer. Knappe-Poindeckers oppgave er et teorisentrert arbeid som legger stor vekt på tolkning av Bakhtins ulike essay om kronotopen. Min oppgave legger seg på mange måter nært hennes studie, men jeg vil forsøke å utfylle det ved hjelp av litterær analyse, og i mindre grad ved å drøfte teoriene i seg selv. Dette har Knappe-Poindecker allerede gjort svært grundig. Jeg legger derfor stor vekt på analysen av romanen jeg har valgt. I tillegg vil jeg bestrebe meg på å trekke inn en rekke andre tekster som på ulike måter utfyller bildet *Žizn' nasekomych* skaper. På denne måten håper jeg at mitt bidrag vil utvide og komplementere Knappe-Poindeckers arbeid med en post-sovjetisk kronotop.

Bakhtin viser selv en fascinasjon for kroppen i flere av sine essay. Kroppen er et konkret objekt i verden og han viser hvordan den kan analyseres som et fenomen i tid og rom. Samtidig er kroppen det redskapet vi bruker til å erfare tid og rom med. Denne doble kronotopiske muligheten gjør kroppen til en særlig fruktbar studie. I det såkalte Goethefragmentet, essayet «Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma» (1979, «Dannelsesromanen og dens betydning i realisms historie»), blir det lagt vekt på kroppen som *punkt for perspektiv*, altså som instansen som fanger opp fiksjonsuniverset. Dette kommer tydelig til uttrykk gjennom fokuset på det han kaller «det seende øye» hos Goethe. Vi må tenke oss dette seende øye som noe annet enn et øye med vanlig synsevne – heller som en instans som ikke bare er i stand til å se objekters overflate, men som også kan se tidens og rommets iboende tilstedeværelse i dem. Bakhtin kommer med flere eksempler, blant annet på hvordan Goethe, som en mester i å *se tiden i rommet*, kunne se arbeidet en god gartner eller borgermester hadde gjort i en by for flere generasjoner siden, bare ved å observere byens trær. Goethe hadde dessuten, hevder Bakhtin, en egen evne til å *se menneskelivets ulike epoker og aldre*.¹⁰ Ved hjelp av alle sine sanser – i tillegg til det «seende øye», også hørsel, lukt, smak og følesansen – er menneskekroppen en fininnstilt sensor som konstant registrerer og tolker verden rundt seg med stor presisjon.

⁹ Knappe-Poindecker, *Den Post-sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*, 4

¹⁰ Bakhtin, «Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma», 222

Når Bakhtin selv foretar en kronotopisk analyse av menneskekroppen, er det av kroppen som fremstilles av Francois Rabelais i bøkene om Gargantua og Pantagruel. For dette formålet utvikler han syv bestemte kategorier som dekker alle kroppens primære funksjoner, og som kan analyseres for slik å avsløre den kroppslige utfoldelsen i disse verkene. Hans gjennomgang er interessant på mange måter, både fordi den kaster nytt lys over *Gargantua og Pantagruel*, men også fordi den viser hvordan en kronotopisk analyse kan gjennomføres i praksis. Vår analyse vil gjennomføres i samforstand med Bakhtins begreper. De er spennende, dialogiske og fulle av muligheter i møte med Rabelais, og vi vil vurdere om de vil være like anvendelige når de utsettes for utfordringene en postmoderne tekst fører med seg.

Å bruke Bakhtins metode og analysere tid og sted i det litterære språket, er et interessant og givende utgangspunkt for tolkning. På samme måte som fremstillingene av kropp, har også fremstillingene av tid og rom en fruktbar dobbelthet ved seg. Ikke bare ser det ut til at karakterene kan ha to (eller flere) zoologiske manifestasjoner, verken tid eller rom utfolder seg i nærheten av klassisk enhetslære – tvert imot. Jeg håper at en analyse som legger vekt på dette skal kunne si noe nytt om romanen i seg selv, samtidig som den kan belyse tendenser og trender i post-sovjetisk litteratur. Til sist vil også en slik analyse teste kronopteorien sine muligheter i møte med nyere tekster.

1.2 Viktor Pelevin

Viktor Pelevin fremstår i dag som en av Russlands mest spennende forfattere. Han gjorde seg bemerket med sin romandebut i 1992 og har siden den gang skrevet en rekke romaner og novellesamlinger. Han er trykket i prestisjetunge tidsskrifter som *Granta*¹¹ og *Open City*¹² og har også mottatt en rekke ikke ubetydelige priser og utmerkelser, både nasjonalt og internasjonalt. Han er av *The Observer* blitt erklært som en av 21 forfattere for det 21. århundre,¹³ og av *The New Yorker* ble han i 1998 kåret til en av de seks beste unge europeiske forfattere.¹⁴

Allikevel kan jeg selv ikke telle de vantro blikk jeg har fått i Russland når jeg forteller at temaet for min masteroppgave er nettopp Viktor Pelevin. Jeg har til og med måttet tåle en og annen skikkelig overhaling, først og fremst fra litteraturinteresserte mennesker som, med rette, er stolte av Russlands litterære arv: Hvorfor kunne jeg ikke heller skrive om Tsjechov?

¹¹ «Moscow Dynamo» i *Granta* 64, winter 1998

¹² «Who by fire» i *Open City* #7, 1995

¹³ Cappelen Damm: <http://www.cappelendamm.no/main/katalog.aspx?f=9828> hentet 01.05.14

¹⁴ *The New Yorker*, April 27, 1998, s. 164

For det er ikke til å nekte for at Pelevins prosa ofte er blitt beskyldt for å være banal, populistisk, og preget av en filosofi som i beste fall kan ses på som relativt lettkjøpt mystisisme. Til tross for at dette er noe av det som kanskje i størst grad irriterer Pelevins kritikere, er det ikke dermed sagt at fokus på det banale er uviktig. Audun J. Mørch antyder at Pelevin bevisst søker det banale som uttrykksform. De store spørsmålene som går igjen i Pelevins forfatterskap, spørsmål om identitet og meningen med livet, lar seg kanskje best uttrykke i sin reneste form nettopp gjennom et banalt og forenklet språk. Slik kan i alle fall avsnittet i *Žizn' nasekomych* tolkes, hvor nattsvermeren Mitja lar seg røre av en «forferdelig dum» poplåt, og hevder at det nettopp er gjennom musikk som denne at «det aller viktigste» om livet kan formidles:

– Я тебе даже так скажу, – с горячностью продолжал Митя, – если самый главный питерский сверчок возьмет лучшую шотландскую волынку и споет под нее весь «Дао дэ цзин», он и на сантиметр не приблизится к тому, во что эти вот идиоты, – Митя кивнул в сторону, откуда доносилась музыка, – почти попадают.¹⁵

Som Mørch videre påpeker, er det mye humor i måten Pelevin forholder seg til de store spørsmålene i livet på, og en lekenhet som kan tas for mangel på oppriktighet.¹⁶ Pelevin sier selv at han liker å gjøre det opphøyde og høykulturelle til tema i en uttrykt ikke-intellektuell tekst: «Это как назначить Шварценеггера губернатором, только наоборот.»¹⁷ Slik er han blitt en av de forfattere som kanskje i størst grad splitter det russiske folks meninger når det gjelder litteratur.¹⁸ Dette er noe av det som gjør Pelevin til en spennende studie. Denne dobbeltheten – det høye og det lave innenfor litteraturen, det populære og det smale – er et interessant konfliktfelt. Det er også helt i Bakhtins ånd. I artikkelen «Èpos i roman» (1941, «Epos og roman») beskriver han romanen nettopp som en sjanger hvor denne konflikten ikke bare får utfolde seg fritt – denne respektløse og uhøytidelige sammenblandingen utgjør faktisk romansjangerens grunnleggende fundament.¹⁹

¹⁵ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 67. «Jag vill till och med säga dig det, fortsatte Mitja med iver, att om den allra främsta syrsan i Petersburg tar den bästa tänkbara skotska säckpipa och syvnger hela Dao-dejin till den, då kommer han ändå inte en millimeter i närheten av vad de här idioterna – Mitia nickade åt det håll som musiken kom ifrån – nästan träffar mitt i prick.»

¹⁶ Mørch, «Reality as Myth: Pelevin's Chapaev i Pustota», 62

¹⁷ Rotkirch, «Viktor Pelevin», 65. «Det er som å utnevne Schwarzenegger til guvernør, bare motsatt.» Min oversettelse

¹⁸ Andresen, «Viktor Pelevin og sovjetisk romfart», 48

¹⁹ Bakhtin, «Èpos i roman»

2.0 Teori og metode

Ettersom kronopteorien er denne oppgavens teoretiske fundament, vil jeg ha hovedvekt på de to essayene hvor Bakhtin i størst grad utvikler kronotopbegrepet: Det allerede nevnte «Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma» og «Formy vremeni i chronotopa v romane» (1937-1938,²⁰ «Tidens og kronotopens former i romanen»). I tillegg kommer *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa* (1965, *Francois Rabelais verker og folkekulturen i middelalderen og renessansen*), hvor Bakhtin utforsker kroppen og det groteske i middelalderens og renessansens lattertradisjon. Disse tankene og teoriene, som i utgangspunktet dreier som om Francois Rabelais' prosa, kan vise seg å kunne belyse også Pelevins forfatterskap. Bakhtin var imidlertid en produktiv teoretiker med mange interessante tanker om litteratur, og jeg vil bruke også andre av hans begreper i analysearbeidet. For å forstå kronopteorien på best mulig måte vil jeg bruke Kants verk «Om tiden», men også sekundærlitteratur som Tatjana Kudrjavnsevas doktoravhandling om stedet i litteraturen, Audun J. Mørchs artikler hvor kronopteorien er brukt, Eduard Vlasovs behandling av stedet, og Bemong og Borgharts grundige samling *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope*.

Når det gjelder kroppsanalysen vil jeg også i stor grad basere meg på Bakhtins begreper. Hans teorier er imidlertid tilpasset en annen tid, og en annen litteratur. For å forstå kroppssynet i den sovjetiske kulturen er Keith Livers et viktig instrument, men også nyere artikler som Lilya Kaganovskys om den sovjetiske mannen er interessant å ta med i drøftingen. Ettersom det ikke er gjort mye forskning på den post-sovjetiske kroppen, vil mange av betraktningene ellers være mine egne.

For å forstå det østlige og den spirituelle dimensjonen i romanen vil jeg bruke Notto R. Thelles kompetanse på østlig buddhismes møte med vestlig åndelighet. Også Orlando Figes har mye kunnskap å dele i sin *Natasha's Dance*, i tillegg kommer Erik Krag's *Kampen mot Vesten i russisk åndsliv*.

I møte med en roman som i så stor grad spiller på og kommuniserer med andre kulturuttrykk, både romaner og filmer, vil det være naturlig å arbeide på samme måte også i analysen av den. Jeg vil derfor bruke eksempler både fra film og litteratur når det kan belyse poenger jeg mener min analyse vil kunne berikes av. Når det gjelder mitt bidrag til å tenke rundt den post-sovjetiske kronotop, baserer jeg meg utelukkende på Ninia Knappe-

²⁰ Essayet inneholder også et kapittel med avsluttende bemerkninger, som ble føyd til i 1973.

Poindeckers masteroppgave fra 2011, da dette foreløpig er det eneste forsøket på å etablere en slik kronotop.

2.1 Bakhtin og kronopteorien

Litteraturteoretikeren og filosofen Mikhail Mikhailovitsj Bakhtin er opphavsperson bak en rekke sentrale begreper innen litteraturvitenskap, og hans ofte svært omfattende essays er nå basiskunnskap innenfor flere fagfelt enn litteraturteori. Bakhtin var lenge relativt ukjent og ikke mye lest i Vesten, men siden han ble oversatt på 70- og 80-tallet har han blitt stadig mer lest og anerkjent – i dag regnes han som en av det 20. århundres største tenkere.²¹ Begreper som *polyfoni*, *karnevalisme* og *heteroglossia* (egentlig *raznorečie*) stammer alle fra ham. I vår fremstilling er det imidlertid *kronotopen* vi skal se nærmere på, og bruke som redskap for vår analyse. Kronotopen kan oppfattes som et noe vagt begrep, noe Bakhtin selv heller ikke legger skjul på i sine drøftinger om den. Det innledende spørsmålet vårt når vi skal bruke kronopteorien må derfor være ganske grunnleggende: Hva er en kronotop?

Essayet «Formy vremeni i chronotopa v romane», som vi for enkelhets skyld heretter vil omtale som *kronotopessayet*, er en lang og omfattende utforsking av kronopteoriens muligheter. Det innledes med noen av Bakhtins tanker når han introduserer dette begrepet for litteraturteorien: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – ‘времяпространство’).»²² Det dreier seg altså om fremstillingen av tid og sted i litteraturen. Begrepet er selvsagt ikke tatt rett ut av luften, Bakhtin oppgir både Einsteins relativitetsteori, Kants *Kritikk av den rene fornuft* og Aleksej Ukhtomskijs tanker om kronotopen innenfor biologien, når han skal gjøre rede for teoriens opphav. Det Bakhtin gjør, er å utvikle begrepet for bruk innenfor litteraturanalyse. I kronotopessayet brukes kronotopisk analyse først og fremst som et redskap for å kategorisere og systematisere Vestens litteraturhistorie genremessig. De senere årene har det imidlertid utviklet seg til en analysemetode som benyttes på flere ulike forskningsfelt, og også på mange ulike måter innen litteraturforskningen.²³

²¹ Holquist innleder med dette i sin «Introduction» til den engelske oversettelsen av *Voprosy literatury i estetiki* (The Dialogic Imagination, XV), Mørch hevder det samme i sin innledning til *Latter og Dialog* (s. 13)

²² Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 234. «We will give the name chronotope (literally, ‘time space’) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature.»

²³ Bemong og Borghart, *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, 3

Vi har slått fast at en kronotop er en enhet som består av tid og rom. Det er snakk om «spor av tiden i rommet», som Bakhtin uttrykker det i Goethe-fragmentet. Dette er en kompleks tanke, og teorien lar seg vanskelig uttrykke i noen få konsise setninger. Bakhtins syn på tiden og rommet er inspirert av Kant.²⁴ I sitt hovedverk *Kritik der reinen Vernunft* (1781, *Kritikk av den rene fornuft*) drøfter Kant *erkjennelsens* ulike former. Han skiller mellom erkjennelse vi har *a priori* og *a posteriori*. Påstander som kun kan erkjennes gjennom erfaring, som for eksempel om alle legemer har tyngde, er *a posteriori* påstander. Påstander som erkjennes uavhengig av erfaring er *a priori* påstander.²⁵ Tid og rom er for Kant rene anskuelsesformer, de er gitt *a priori*, og ligger til grunn for all kunnskap om verden. Det er nettopp på dette filosofiske grunnlaget Bakhtin har fundert sin teori. Tid og rom er det som ligger til grunn for vår erkjennelse av verden. Allikevel bruker Bakhtin Kants tanker på sin egen måte. Anker Gemzøe forsøker å forklare det særegne i Bakhtins tanker:

For Bachtin er tid og rum ikke (blot) transcendentale anskuelsesformer, men konkrete egenskaber ved selve virkeligheden, herunder tænkningen og sproget. [...] Selv den abstrakteste tanke kan kun udtrykkes i tegnform, som vi kan se eller høre: 'Uden et sådant udtryk i tiden og rummet er selv abstrakt tænkning umulig. Følgelig kan en indtræden i betydningernes sfære kun ske gennem kronotopernes port'²⁶

Bakhtin ser altså ut til å ha et mer pragmatisk forhold til tid og rom. Mens Kant hevder at tiden (først og fremst) *ikke* er en konkret egenskap, men en forestilling i vår egen bevissthet, mener Bakhtin at tid og rom nettopp er konkrete egenskaper vi kan analysere og katalogisere for å forstå virkeligheten. For å forstå Bakhtins tilnærming til *virkeligheten* – både den virkeligheten leseren selv er en del av, og den hun eller han møter på i en litterær tekst – er altså kronotopen essensiell. Det er i dette begrepet vi finner nøkkelen til å betrakte og forstå verden. Ved å analysere litteratur i lys av kronotopteorien vil verkene åpne seg opp for leseren på en helt annen måte, mener Bakhtin. Det er her det litterære universets grunnmur ligger, og ved å forstå verket kronotopisk vil vi øke vår forståelse for litteraturen i seg selv. Noen mer presis definisjon enn dette legger ikke Bakhtin opp til. I kronotopessayet bruker han derimot begrepet på flere ulike måter, han oppfordrer også eksplisitt sine etterfølgere til å utvikle og forandre begrepet slik de selv finner det gunstig:

Мы не претендуем на полноту и на точность наших теоретических формулировок и определений. Только недавно началась – и у нас и за рубежом – серьёзная работа по изучению форм времени и пространства в искусстве и в литературе. Эта работа в своём дальнейшем развитии дополнит и, возможно,

²⁴ Ibid., 4

²⁵ Hartnack, «Indledning», 13-14

²⁶ Gemzøe, «Springets poetik. Mytens metamorfose», 149

существенно исправит данные нами здесь характеристики романых
хронотопов.²⁷

En slik generøs holdning til sitt eget arbeid er det vanskelig å la være å bli engasjert av. Og forskere har virkelig også de siste årene i stadig større grad latt seg friste til å ta tak i begrepet, og bruke det slik de selv ønsker for å få frem noe nytt og fruktbart i de litterære verkene (eller, som Bakhtin påpeker, i de andre kulturuttrykk) de forsker på.

I sine «avsluttende bemerkninger» til kronotopessayet utdyper imidlertid Bakhtin hvordan kronotopbegrepet kan forstås og brukes på flere plan i en tekst, han har nå hatt flere år på seg siden hoveddelen av kronotopessayet ble skrevet på å utvikle teorien. Her skiller han mellom ulike typer kronotoper. Litteraturforskere har gitt dem ulike betegnelser basert på hvordan de selv tolker dem.²⁸ Ettersom jeg selv har valgt å skrive i samsvar med Knappe-Poindeckers arbeid, er det hennes begreper jeg vil bruke. Hun skiller mellom det hun har valgt å kalle *store, genredefinerende kronotoper* og *små, plottskapende kronotoper*.²⁹ Det er de store, genredefinerende kronotopene (selv kaller han dem *store, typologisk uforanderlige kronotoper*) Bakhtin analyserer når han i hoveddelen av essayet klassifiserer romantyper. Langt de fleste av disse er ikke lenger aktive, og Bakhtins arbeid fremstår helst som en grundig arv til ettertiden hvor han en gang for alle definerer hva som kjennetegner de ulike kategoriene av tidlige romaner – i den grad man kaller verker fra før-renessansen for romaner. Eksempler på store, genredefinerende kronotoper hos Bakhtin er blant annet *de antikke romanenes kronotoper*, *ridderromanens kronotop* og *den rabelaisianske kronotop*.

I de avsluttende bemerkninger derimot går han grundigere inn på de mindre, plottskapende kronotoper. Disse har mye til felles med det vi ellers betegner som litterære motiver. Bakhtin presiserer også selv at (mange) motiver *i sin natur* er kronotopiske.³⁰ Både her og andre steder i kronotopessayet og Goethe-fragmentet bruker Bakhtin de to begrepene om hverandre. Han gjennomgår syv stabile, små kronotoper som alle er typiske for en eller flere av de store genredefinerende kronotopene. Noen av dem er fortsatt aktive og i utvikling i nyere romaner, det gjelder for eksempel møtets kronotop og reisens kronotop, to motiver som

²⁷ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 236. «We do not pretend to completeness or precision in our theoretical formulations and definitions. Here and abroad, serious work on the study of space and time in art and literature has only just begun. Such work will in its further development eventually supplement, and perhaps substantially correct, the characteristics of novelistic chronotopes offered by us here.»

²⁸ Bemong og Borghart gjør rede for dette på side 6 i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*

²⁹ Knappe-Poindecker, *Den Post-Sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*, 1-2

³⁰ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 247

gjørne er knyttet til hverandre. Bakhtin presenterer disse kronotopene først og fremst som en del av greske romansens kronotop,³¹ men også i dag er disse kronotopene svært mye brukt i litteraturen. Jeg vil her fokusere på russisk litteratur, hvor *reisen* og *møtet* har vært viktige motiver helt fra Aleksandr N. Radiščevs klassiker *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* som kom i 1790. Veiens kronotop tillater forfatteren å la protagonisten havne i uventede situasjoner, treffe mennesker han på grunn av sosial stilling eller bosted ellers ikke ville snakket med, og ikke minst oppdage nye sider ved sitt eget land han ellers ikke ville blitt klar over. Som litterært grep er dette svært effektivt når forfatteren, som Radiščev, har et budskap han ønsker å formidle.

Veiens kronotop dukker stadig opp gjennom russisk litteraturhistorie helt frem til i dag, hvor også unge og svært populære forfattere som Dmitrij Gluchovskij³² og Natalia Ključarëva³³ benytter seg av den på sine helt egne måter, men med lignende mål som Radiščev. Dette er et spennende tema som godt kunne vært gjenstand for en oppgave som dette. Også i *Žizn' nasekomych* ser vi at Pelevin i noen kapitler leker seg med veiens kronotop, dette gjelder først og fremst i kapitlet om sikaden Serjoža, som graver seg vei helt til Amerika. Terskelens kronotop er også et mye brukt motiv. Vi ser det perfektionert i Ivan Bunins korte historie «Velga» (1895, «Velga»), hvor gjentakelsen av motivet med terskelen kan symbolisere en sår overgang fra barndom til voksenliv, men også inneholde et bud om de avgjørende og livsforandrende valg protagonisten står ovenfor. Øvrige kronotoper Bakhtin gjennomgår, er slottets kronotop, dagligstuenes- og salongenes kronotop, provinsbyens kronotop og den biografiske tids kronotop.

Alle disse er altså kronotoper på motivnivå, og ikke på et sjanger-definerende nivå. De store, genredefinerende kronotoper kan på denne måten bære i seg en rekke små, plottskapende kronotoper. Slik tilhører Gluchovskijs *Metro 2033*, for å ta et samtidig eksempel, på ett nivå en stor, genredefinerende kronotop vi her tentativt kan kalle «den post-apokalyptiske science fiction-kronotopen», samtidig som den inneholder flere mindre, plottskapende kronotoper som kan analyseres på motivnivå, for eksempel veiens kronotop, møtets kronotop, tunnelens kronotop eller udyrets kronotop.

Etter sitt grundige arbeid med kronotop teorien kommer Knappe-Poindecker i konklusjonen frem til at en kronotopisk analyse kan føres på flere måter. En måte er å se på den store, genredefinerende kronotopen, og slik avgjøre det aktuelle verkets genretilhørighet.

³¹ Ibid., 247

³² Med *Metro 2033* fra 2005

³³ Med *Rossija obščij vagon* fra 2008

En annen måte er å ta for seg en eller flere av de mindre, plottskapende kronotoper, og basere en analyse på dem. En siste og svært grundig måte er det hun beskriver som en «fullstendig kronotopisk analyse», en lesning som ser både på verkets genretilhørighet og analyserer viktige kronotoper på motivnivå.³⁴

Min analyse vil i hovedsak dreie seg om den av de mindre, plottskapende kronotoper i teksten jeg mener på mest interessant vis belyser Pelevins litterære univers – et univers som også eksisterer i kommunikasjon med hans andre verker, og med verker av andre samtidige forfattere. Dette er den post-sovjetiske kroppens kronotop. På denne måten håper jeg at analysen jeg har valgt til slutt vil kunne strekke seg utover det mindre, plottdannende nivået, og belyse også den store, genredefinerende kronotopen *Žizn' nasekomych* er en del av. Jeg vil altså bestrebe meg på å gjennomføre en fullstendig kronotopisk analyse av romanen.

På samme tid som jeg mener kronotopteorien vil være et bra redskap i møte med denne aktuelle romanen av Pelevin, tror jeg at en analyse av kroppen som kronotop også vil kunne teste kronotopteoriens plastisitet og muligheter i analyse av moderne tekster. Selv anvender Bakhtin det i hovedsak på eldre litteratur, på pre-romaner som skal illustrere romanens utvikling. Han favoriserer også i stor grad tiden fremfor stedet i analysearbeidet.³⁵ Vår analyse vil, på samme måte som Bakhtins, anvende et utvalg romaner for å søke etter sjangertrekk ved en historisk avgrenset periode. Den vil legge vekt både på tid og sted, og vil ikke alltid bruke begrepet slik Bakhtin gjorde, allikevel vil det være i tråd med hans oppfordring til senere litteraturteoretikere om å utvide og utvikle teoriens muligheter.

Denne oppfordringen er det flere som har fulgt. Tatjana Kudrjajtseva er en av dem som legger særlig vekt på *stedet* i en kronotopisk analyse. I sin doktoravhandling arbeider hun med det geografisk nordlige som element i litteraturen.³⁶ Hun benytter seg av Eduard Vlasovs artikkel om *stedet* (mesto) i Bakhtins arbeider.³⁷ I denne artikkelen hevder Vlasov at behandling av sted er blitt en viktig del av nyere litteraturforskning.³⁸ Gjennom skjematisk behandling av kronotopessayet peker han på tre begrepspar som kan brukes som redskap for etablering av stedet, eller det litterære rommet, i kronotopisk analyse. Kudrjajtseva anvender

³⁴ Knappe-Poindecker, *Den Post-Sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*, 44

³⁵ Noe han erkjenner avslutningsvis i «Formy vremeni i chronotopa v romane», 407

³⁶ Kudrjajtseva, *The Emplotment of North in the Late Soviet Novel*, 2007

³⁷ Vlasov, «The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spacial Forms in Bakhtin's Works», 1995

³⁸ Vlasovs artikkel ble trykket i 1995, og kan knapt sies å ta temperaturen på moderne litteraturteori. Allikevel beskriver den tendenser som fortsatt er gjeldende i litteraturforskningen, noe både Kudrjajtsevas, Knappe-Poindeckers og Mørchs arbeider er bevis på.

dem i sin avhandling, og de vil også brukes i denne oppgaven.³⁹ Begrepene introduseres av Bakhtin i kronotopessayet, men bearbejdes av Vlasov. Kudrjajtseva oppsummerer dem oversiktlig i sin avhandling:

- Rommet kan være *abstrakt* eller *konkret*. Det *abstrakte* rommet er et rom som ikke er forbundet med et konkret geografisk sted. Det *konkrete* viser til et faktisk sted, med realistiske/naturalistiske detaljer.
- Rommet kan være *fremmed* (alien) eller *kjent* (native) for helten. Et *fremmed rom* er ukjent og kan utgjøre en fare eller risiko. Et *kjent rom* er et rom der helten er hjemme, og som han kjenner fra innsiden.
- Rommet kan være *statisk* eller *dynamisk*. Det *statiske* rom utsettes ikke for forandring eller utvikling, mens det *dynamiske* rom er åpent for utvikling og transformasjon.⁴⁰

Den siste kategorien er Vlasovs, Bakhtin selv opererer ikke med noen begrepspartner til det statiske. Ett kategoripar er ikke med i Vlasovs fremstilling, nemlig det Bakhtin kaller *privat rom* og *offentlig rom*. De forskjellige kombinasjonene disse kategoriene utgjør kan bidra til å belyse ulike kronotoper. Vlasov bruker dem på Bakhtins åtte kronotoper fra kronotopessayet, Kudrjajtseva anvender dem i sin egen analyse av romanene hun baserer sin avhandling på.

Vi har kommentert at Bakhtin selv foretar en nærgående analyse av kroppen i litteraturen, nemlig av den rabelaisianske kroppen slik den fremstilles i verkene om Gargantua og Pantagruel. Vi skal se nærmere på denne.

2.2 Kroppen som kronotop

Innledningsvis i kronotopessayet skriver Bakhtin: «Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительном мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен.»⁴¹ Slik alle ting i sin natur er kronotopiske, er altså også menneskekroppen det. Senere i samme essay bruker Bakhtin kapittelet om Rabelais til å illustrere hvordan kroppen kan brukes i en kronotopisk analyse. Metodisk deler han kroppsmotivet inn i flere separate elementer, som opptrer alene eller sammen i Rabelais' narrativ. Det er de anatomiske og fysiske aspekter av menneskekroppen

³⁹ Vlasov, «The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spacial Forms in Bakhtin's Works», 43. Kudrjajtseva, *The Emplotment of North in the Late Soviet Novel*, 16

⁴⁰ Kudrjajtseva, *The Emplotment of North in the Late Soviet Novel*, 16

⁴¹ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 235. «The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic.»

(1), det er bekledning av kroppen (2), det er det som har å gjøre med mat og spising (3), drikke og drukkenskap (4), seksualitet/samleie (5), død (6) og til sist avføring (7).⁴² Dette er en systematisk og god tilnærming til kroppen i litteraturen, da det er disse elementer som utgjør kroppens særegne liv. Disse kategoriene, eller *rekken* (*rjady*) som Bakhtin selv kaller dem, vil vi ta med oss videre i analysearbeidet. Ettersom det norske *rekke* ikke er et begrep som gir god mening i denne sammenhengen vil vi fortsette å bruke det mer anvendelige *kategori*. Disse kategoriene er laget for en lesning av *Gargantua og Pantagruel*, fordi *Žizn' nasekomych* er svært forskjellig fra denne, må kategoriene tilpasses litt for å kunne brukes som redskap i vår analyse.⁴³

Bakhtin kaller punkt nummer (7) for *rjady ispražnenij*, altså *avføringsrekken*, ganske direkte oversatt. Ved første øyekast kan denne synes mindre relevant for oss, fordi det, tross generell mangel på bluferdighet fra Pelevins side, ikke forekommer noen beskrivelser av selve avføringsakten i *Žizn' nasekomych*. Beskrivelser av avføring forekommer allikevel, først og fremst i kapittelet «Iniciacia», og er knyttet til avføring som næringsgrunnlag for de to skarabeene. Bakhtin presiserer senere i samme essay at avføringskategorien også inkluderer andre former for kroppslige utsondringer; i tillegg til avføring regnes til denne kategorien også spytt, oppkast, og urinerings.⁴⁴ Den omfatter altså alt av kroppslige avfallsstoffer, og slik blir den enda mer interessant i møte med *Žizn' nasekomych*, hvor vi må forholde oss til en mengde ulike væsker i forbindelse med protagonistenes kropp – oppkast og svette, men også blod og sæd.

Blod og sæd er imidlertid kroppslige utsondringer av en annen karakter enn avføring, spytt og oppkast. De er ikke primært avfallsstoffer. Selv om de kan forlate kroppen mer eller mindre uten tanke på sin egentlige, biologiske funksjon og slik *bli* kroppslig avfall, har de fra naturens side livgivende eller -opprettholdende funksjoner. De tilhører altså en annen sfære enn de kroppslige utsondringene som har fullført sitt potensiale (avføring, urin), eller spiller ut sin nyttige rolle i det de forlater kroppen (svette, oppkast). Vi plasserer altså blod og sæd i andre kategorier enn avføringskategorien. Sæd kan høre naturlig hjemme i kategori (5), det som har å gjøre med seksualitet og samleie. Blod kan tenkes å være en logisk del av kategori (1), de anatomiske og fysiske aspekter av menneskekroppen. Noe som imidlertid kompliserer

⁴² Ibid., 319

⁴³ Bakhtins essay er en grundig redegjørelse for samtlige av Rabelais' fire (fem) romaner om Gargantua og Pantagruel. Som sammenligningsgrunnlag for min egen analyse har jeg selv brukt de to første bøkene om kjempene, nemlig *Pantagruel* (1532) og *Gargantua* (1534). Disse to første verkene omtales gjerne som ett, *Gargantua og Pantagruel*, og det er også slik jeg i min oppgave vil henvise til dem.

⁴⁴ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 333

bildet ytterligere, er at tre av protagonistene i romanen er mygg. Blod vil slik være forbundet også med kategori (3), det som har å gjøre med mat og spiseakten. Dette forvansker skjemaet, men gjør det samtidig mer dynamisk.

I de fleste tilfeller ville man kunne regnet med at disse syv kategoriene dekket alle kroppens funksjoner, men ettersom Pelevins univers inneholder særegenheter, behøver vi et tillegg som gjelder særlig for *Žizn' nasekomych*. Det må kalles *metamorfose*, fordi dette er det mest presise begrepet, selv om det, semantisk sett, tilsynelatende havner i konflikt med hva vi tidligere har hevdet. Vi har sagt at det blir galt å snakke om noen metamorfose i kafkaesque forstand, og det er det.⁴⁵ Å snakke om en *overgang* fra menneskeform til insektform og tilbake, vil for karakterene i *Žizn' nasekomych* være en forenkling som ikke er i stand til å ta deres komplekse eksistens på alvor – det er det *simultane* vi vil understreke, at de kan være mennesker og insekter *på samme tid*. Allikevel finner det sted en metamorfose av en annen art, karakterene har nemlig evnen til å gjøre seg om fra et insekt til et annet. I insektverden er dette i utgangspunktet en naturlig prosess: Larver forpupper seg og blir til sommerfugler eller møll, en forvandling som er del av deres normale livsløp. Derfor er metamorfosen en kroppslig prosess som må tas med i et skjema som dreier seg om insekter, selv om den ikke er en naturlig del av menneskekroppens funksjoner.

Noe som imidlertid ikke forekommer i naturen, er fullstendig metamorfose mellom ulike arter, og dette er en av flere former for metamorfose vi møter i *Žizn' nasekomych*. Mauren Natasja for eksempel, forpupper seg og ender opp som en flott, grønn flue.⁴⁶ Maurlarver vil normalt gjennomgå et stadium i kokong før de blir voksne arbeidsmaur, men det er ingenting som tyder på at det er denne prosessen Pelevin viser til. Tvert i mot gjør den unge Natasja et poeng av at hun ikke ønsker å ende opp som sin mor, derfor ender hennes forpopping med et fullstendig skifte av entomologisk art. I møte med Pelevins prosa blir denne naturlige forvandlingen omgjort til noe bisart og unaturlig, noe grotesk.⁴⁷ Dette er en del av kroppens anatomiske og fysiske aspekter i dette aktuelle litterære verket, og hører derfor naturlig hjemme som del av kategori (1).

I *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, eller Rabelais-essayet, som vi vil kalle det, drøfter Bakhtin det groteske i romanene om Gargantua

⁴⁵ Noe Mørch også hevder i sin artikkel «Reality as Myth», 61

⁴⁶ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 226-228

⁴⁷ Å bruke begrepsparet naturlig/unaturlig er blitt et akademisk minefelt hvor det er lett å trø feil. Jeg vil presisere at jeg i min oppgave bruker begrepene i samsvar med *Store Norske Leksikons* definisjon: «[...] medfødte, iboende egenskaper, som er karakteristiske for vedkommende persons eller tings art, til forskjell fra de tillærte, ervervede egenskaper». Når jeg skriver *naturlig*, viser jeg altså til det som forekommer i naturen. Store Norske Leksikon: <http://snl.no/natur> hentet 27.03.13

og Pantagruel. *Žizn' nasekomych* er helt klart, på samme måte som *Gargantua og Pantagruel*, en roman med groteske trekk. Selv om de to romanene selvsagt er svært forskjellige, er beskrivelsene av *den groteske kroppen* ikke helt ulike. Anker Gemzøe skriver følgende om Bakhtins fremstilling av den groteske kroppen: «[det er] *en krop under tilblivelse*, ufærdig og med fokus ikke på den glatte overflate, men på kroppens åpninger og udvækster, hvor jo kroppens udveksling med andre kroppe og omverdenen i det hele taget finder sted.»⁴⁸

Litteraturvitenskapelig leksikons definisjon av det groteske fremhever også det kroppslige: «Særlig kan det groteske vise seg som en påfallende oppmerksomhet mot kroppslige funksjoner, mat og drikke. Livets forgjengelighet, fødsel og død blir også tematisert i den groteske kunsten.»⁴⁹ Hvordan «påfallende oppmerksomhet» skiller seg fra en ellers «normal» oppmerksomhet kan vi bruke Bakhtin til å forstå; han skriver om den groteske kroppens liv (vi får gå ut fra at dette er i kontrast til den normal-litterære kroppens liv) at den lever ut sin eksistens gjennom følgende «akter i det kroppslige drama»: spising, drikking, utsondring av avfallsstoffer som svette, urin og avføring, samleie, graviditet, fødsel, oppvekst, alderdom, sykdom, død, søndersliting, sønderlemmelse, oppsluking av en annen kropp. Vi kan argumentere for at kroppslige faser som graviditet, oppvekst og alderdom ikke automatisk er knyttet til det groteske. Her er det nok den «påfallende oppmerksomheten» kommer inn i bildet, enten i form av overdrivelse, innføring av latterelementer, overskridelse av grensene for hva som ellers er forventet og akseptert i litteraturen, eller det kan være å kombinere områder av kroppens liv man normalt ikke blander. Et godt eksempel er Sam og Natasjas elskov i hulen Natasja deler med moren Marina. Her glir Bakhtins akter over i hverandre; samleie, spising, oppsluking av en annen kropp, det er ikke godt å si hvor det ene begynner og det andre slutter. Beskrivelsen av denne scenen domineres av Marinas stemme som leser høyt for seg selv en litteraturkritisk artikkel fra avisen *Magadanskij muravej*.⁵⁰ Resultatet havner ganske nært *Store Danskes* definisjon av det groteske, nemlig som det bisarre, det deformerte, det som plutselig avslører det absurde i tilværelsen.⁵¹

Vi har sett at Bakhtin bruker kroppen som del av en kronotopisk analyse. Senere har også andre gjort dette. Audun J. Mørch gjør det i sin analyse av Tolstojs Sevastopolfortellinger. Han skriver: «All characters in any story almost by necessity must

⁴⁸ Gemzøe, «Springets poetik. Mytens metamorfose», 151. Dette sitatet oppsummerer på en oversiktlig måte Bakhtins egen argumentasjon på side 31-32 i Rabelais-essayet.

⁴⁹ Lothe m.fl., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 80

⁵⁰ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 168-173

⁵¹ Store Danske: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litter%C3%A6re_perioder/groteske hentet 05.03.2013

relate to the chronotope of the human body: characters are normally described according to chronotopic properties such as size, form and age.»⁵² Mørch ser altså ut til å videreføre Bakhtins egne tanker om dette, altså at menneskekroppen er grunnleggende kronotopisk i en litterær tekst. I Mørchs essay ser vi tydelig hvordan en lesning som legger vekt på kroppen kan avsløre litterære strategier, i dette tilfellet belyser det Tolstojs realisme. Et realistisk narrativ ligger nærmere det Bakhtin antagelig så for seg da han utarbeidet teorien, og det er også langt enklere å analysere tid og sted når dette fremstilles realistisk. Som vi skal se, faller verken tids- eller stedsfremstillingen i *Žizn' nasekomych* innenfor noe som kan tolkes realistisk. Allikevel kan dette være minst like interessant som en realistisk fremstilling.

Også innfor andre språkområder enn russisk og engelsk blir kronopteorien brukt til å analysere kroppen i litteraturen. I sitt essay «Cuerpo desaparecido y duelo en la narrativa argentina» («Den forsvunne kroppen og sorg i argentinsk narrativ») skriver Laura Fandiño om kroppen som ikke er der, altså om den *manglende kroppens* kronotop. Dette er en spennende vridning på teorien, som illustrerer på en god måte hvordan den kan tilpasses temaer også i andre nasjonallitteraturer.⁵³

2.3 Den post-sovjetiske kronotop

Knappe-Poindeckers arbeid dreier seg i hovedsak om store, genredefinerende kronotoper. Arbeidet hennes tar utgangspunkt i en hypotese om at det er mulig å se konturene av en egen post-sovjetisk kronotop. Til grunn for sitt arbeid med denne har hun brukt en annen av Viktor Pelevins romaner, *Generation «P»*, og *Ukus angela* (2000, *Engelens bitt*) av Pavel Krusanov. Med disse to romanene som bakgrunn kan hun etablere fire markører for den post-sovjetiske kronotop. Det er de følgende:

1. Maktinstansen er uten substans.
2. Tiden er realistisk fremstilt, men med fantastiske elementer. Dette kan være i form av magi, fantasy eller science fiction.
3. Romanene inneholder en drøfting over hvorvidt Russland er mest vestlig eller mest østlig. I tillegg er USA en dominerende faktor.
4. Verden fremstilles som et usikkert sted som trues av undergang.⁵⁴

⁵² Mørch, «The Chronotope of Realism: Tolstoi's Sevastopol Stories», 10

⁵³ Fandiño, «Cuerpo desaparecido y duelo en la narrativa argentina»

⁵⁴ Knappe-Poindecker, *Den Post-Sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*, 83

Disse fire punktene sammenfatter på en god måte de to universer som skapes i henholdsvis *Ukus angela* og *Generation «P»*, men kan de, slik Knappe-Poindecker antyder, også være beskrivende for en hel, genredefinerende kronotop, den post-sovjetiske? Vi skal ta med oss Knappe-Poindeckers punkter og vurdere i hvilken grad *Žizn' nasekomych* forholder seg til dem. En analyse som legger vekt på en av de mindre, plottskapende kronotoper vil kunne gå i dybden av romanen på en annen måte enn en drøfting av store, genredefinerende kronotoper kan gjøre. Kanskje vil det vise seg at dette kan være en fruktbar strategi, nettopp for å avsløre trekk ved den genredefinerende kronotopen. Jeg vil derfor komme tilbake til Knappe-Poindeckers konklusjoner til sist i min egen oppgave.

3.0 *Žizn' nasekomych*

Žizn' nasekomych befinner seg i et litterært sett litt diffust grenseland mellom roman og novellesamling. Da den kom ut i 1993, hadde Pelevin ennå ikke skrevet noen av sine større romaner – nå tenker vi kun på sidetall. Debutromanen *Omon Ra* er ikke på så mye over 100 sider, og foruten denne hadde han hittil bare skrevet noveller. *Žizn' nasekomych* er kanskje en leken overgang mellom de tidlige novellesamlingene og romanene som skulle komme senere i forfatterskapet. Den består av 14 relativt korte kapitler, som i større eller mindre grad er forbundet med hverandre, i tillegg kommer det noe kryptiske avsluttende kapittelet «Entomopilog». Dette navnet ser ut til å være sammensatt av to mer eller mindre velkjente greske ord: entomologi (rus: èntomologija) og epilog (rus: èpilog), altså henholdsvis *læren om insekter* og *etterord*. Kapittel nummer 15 kan således i teorien ses på som en (humoristisk) naturfaglig oppsummering, selv om det i praksis ikke er helt enkelt å utlede hva denne skulle bestå i.

Romanen har flere sentrale karakterer. Noen av dem går igjen fra et kapittel til et annet, andre opptrer som protagonist i ett kapittel, for så nesten ikke å dukke opp igjen. Dette bidrar til romanens novellepreg. Det som binder alle kapitlene sammen til en helhet, er stedet de utspiller seg på. Kulissene ser ut til å være den samme ukrainske badebyen; en strand, en stripe med hav, noen klipper, en kafe, en danseplass og et feriehjem.

Å snakke om noe handlingsforløp i egentlig forstand er både vanskelig, og kanskje ikke helt nødvendig. Ettersom den fremstiller flere ulike protagonister, inneholder romanen like mange ulike plott. Av og til krysser de hverandre, og dette ender som regel fatalt. Noen av plottene er isolert innenfor sitt eget kapittel, i andre tilfeller får handlingen utvikle seg gjennom flere kapitler. Dette gjelder i særlig grad for Marina (tre kapitler), Natasja (fire

kapitler), Sam (fem kapitler) og Mitja/Dima (fire kapitler). Denne fragmenterte stilen utelukker ikke handling i seg selv, men skaper inntrykk av romanen som en kollasj av ulike skjebner heller enn som en enhetlig historie i realistisk tradisjon.

I 2004 kom novellen «Svet gorizonta» («Horisontens lys») ut, en kort fortelling hvor hovedrollene spilles av to karakterer som er velkjente for en som har lest *Žizn' nasekomych*, nemlig de to nattsvermerne Mitja og Dima. Både i struktur, tema og språk ligger novellen nært *Žizn' nasekomych*, og den er åpenbart ment som en frittstående fortsettelse, eller kommentar, til denne. «Svet gorizonta» mangler allikevel mange av kvalitetene som gjør *Žizn' nasekomych* til en kompleks og symbolrik roman. Novellen fremstår som langt mer endimensjonal og enkel enn den sammensatte moderromanen, og ser ikke ut til å kunne bidra med noe av betydning for denne analysen. Jeg har derfor valgt å se helt bort fra det lille denne teksten kunne bidratt med i vår analyse.

Žizn' nasekomych ble til etter Pelevins egen ferie på Krim i 1991. Han har uttalt at det er hans yndlingsbok blant bøkene han selv har skrevet,⁵⁵ og det er tydelig at den har en særegen koloritt, en litterær tone som kanskje oppstår når forfatteren har en personlig opplevelse i minnet under skriveprosessen.

3.1 Karakterene i romanen

I en analyse med utgangspunkt i kroppen, vil det være naturlig med stort fokus på romanens karakterer. Gjennom de 15 kapitlene støter vi på en rekke gestalter, vi har allerede nevnt de mest sentrale: myggene Sam, Artur og Arnold, mauren Marina, fluen Natasja, samt nattsvermerne Mitja og Dima. De som kjenner til russisk navnepraksis, vil vite at «Mitja» og «Dima» begge er diminutivsformer av navnet Dmitrij. Om det er snakk om én eller to karakterer i dette tilfellet, er derfor noe vi vil drøfte. I tillegg kommer karakterene som kun figurerer i ett enkelt kapittel: de to tordivlene far og sønn (sønnen dukker riktignok opp helt kort i siste kapittel), hampluse Maksim og Nikita,⁵⁶ og sikaden Serjoža. Ytterligere to karakterer stifter vi bekjentskap med: Marinas mann Nikolai og Artur og Arnolds venn Archibald. La oss begynne med å si noe generelt om insektenes eiendommelige tilværelse i

⁵⁵ Laird, «Viktor Pelevin», 187. På de 10 årene som har gått siden dette intervjuet ble gjort har Pelevin skrevet en rekke nye romaner, det er derfor godt mulig dette kan ha endret seg.

⁵⁶ Pelevin omtaler Maksim og Nikita som «конопляные клопы», et begrep som ikke ser ut til å eksistere på norsk – eller i det hele tatt (det kan se ut til at Pelevin har funnet det på for anledningen). Direkte oversatt ville det blitt «hampteger», ettersom «teger» er det korrekte familienavnet på norsk for denne typen små insekter. «Teger» er imidlertid et artsnavn som ikke er allment brukt på norsk. «Hampteger» er heller ikke en artsbetegnelse som finnes, jeg velger derfor å erstatte det med mer forståelige «lus».

Pelevins univers. Dette har vi nevnt kort tidligere både innledningsvis og i forbindelse med Bakhtins kategorier.

I første kapittel, når leseren først blir introdusert for utfordringene karakterenes tilværelse innebærer, kan man bli forledet til å tro at karakterene *blir til* insekter gjennom en forvandling: «Артур с Арнольдом превратились в небольших комаров [...]».⁵⁷ Denne korte beskrivelsen kan virke undergravende for min argumentasjon om at det *ikke* er snakk om noen forvandling.. Dette er imidlertid det eneste stedet i romanen hvor det doble i insektenes eksistens problematiseres, og det kan kanskje avskrives som en form for introduksjon fra Pelevins side. Setningen forvirrer allikevel mer enn den klargjør, ettersom denne *forvandlingen* han selv viser til, når det kommer til stykket ikke ser ut til å eksistere. Vi kan nemlig finne svært mange eksempler på det motsatte, altså at karakterene er insekter og mennesker, store og små, *på samme tid*.

Om vi ser på de ytre omstendighetene rundt karakterene i stedet for på karakterene selv, blir dette ekstra tydelig. Når Marina har gravd ferdig hulen sin, er det bare et par justeringer som må til før den er klar for innflytting. Jordhaugen som kan avsløre inngangen må flyttes, og hun behøver en liten dør:

[...] довольно скоро на краю дороги выросла куча земли, словно сброшенная самосвалом, а вход в нору перестал быть заметен со стороны. Марина валилась с ног, но у нее все же хватило сил отыскать кусок картонного сигаретного ящика с нарисованным зонтиком и красной надписью «Parisienne», которым она, спускаясь в нору, прикрыла вход.⁵⁸

At jordhaugen som blir til overs etter at hulen er ferdig, er så stor at den kunne vært lempet av en lastebil, samtidig som inngangen til hulen er så liten at den kan dekkes med en bit av en sigaretteske, lar seg ganske enkelt ikke forklare ved hjelp av en teori som sier at karakterene i romanen forandrer seg frem og tilbake mellom menneske og insekt. Et annet eksempel finner vi i kapittelet «Третий Рим», hvor Sam suger blod av en taxisjåfør. Snabelen hans er kraftig nok til å kunne føres gjennom stolryggen i et bilsete, samtidig som den er så liten at sjåføren ikke merker noe.⁵⁹ Karakterene har altså fysiske trekk som tilsynelatende ikke burde kunne forenes. Vi blir slik tvunget til å akseptere en dobbeldimensjon, en eksistens som ikke kan visualiseres, men som allikevel kan eksistere i språket.

⁵⁷ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 12. «Артур и Арнольд превратились в маленьких комаров [...]»

⁵⁸ Ibid., 53-54. «[...] snart hade det vid väggkanten vuxit upp en jordhög, som om en lastbil vräkt av den där, och på håll lade man inte längre märke till ingången till boet. Marina kunde nästan inte hålla sig på benen, men hon hade i alla fall krafter kvar att ta reda på en bit från en cigarettkartong av styv papp med en bild av ett parasoll och den röda inskriften 'Parisienne', som hon använde till att täcka för ingången.»

⁵⁹ Ibid., 83-84

Denne språklig funderte kroppen er en litterær kropp som ikke ser ut til å motsvare eller beskrive noe som kan eksistere i en realistisk verden. Det er en *semantisk kropp* i den forstand *Litteraturvitenskapelig leksikon* definerer semantikk innenfor litteraturforskningen, som det som drøfter «forholdet mellom språkkonstruert litterært innhold og virkelighet.»⁶⁰ Pelevins kropp i denne romanen blir utelukkende et språkkonstruert litterært innhold, uten noe *signifikat* det viser tilbake til i virkeligheten. Denne kroppen kan bare eksistere i en elastisk, litterær virkelighet, i en kronotop som tillater den å utfolde seg på sine egne, eiendommelige premisser. Det er denne kroppen, og denne kronotopen, vi vil forsøke å beskrive i vår analyse.

Kontaktpunktene mellom karakterene i romanen er ikke mange. De kan høre hverandre, av og til se hverandre, men som regel omgås de ikke hverandre på tvers av sine respektive plott. Heller gjester de hverandres kapitler som tilfeldige, men skjebnesvangre, bipersoner. «Насекомые убивают друг друга, часто даже не догадываясь об этом»,⁶¹ sier Sam trøstende til Natasja etter at hun uforvarende har slått i hjel Archibald. Og i dette har han mer rett enn han selv aner, for i samme øyeblikk forårsaker han hamplusene Maksim og Nikitas død. På samme måte er Marina skyld i skarabéfarens død fordi hun kommer til å trække på ham under landing.

Allikevel er karakterene knyttet til hverandre på ulike måter, de speiler hverandre, motsier hverandre og utfyller hverandre. Serjoža er en karakter Mitja ser nærmest i et syn. Det er uklart om det er seg selv han ser – Serjoža må da være en illustrasjon eller metafor over Mitjas egen søken – eller om Serjoža er en reell karakter i fiksjonsuniverset, som Mitja har en slags sjelelig forbindelse til. Også Dimas eksistens er uklar. Navnet kan antyde at han er en del av Mitja selv, eller snarere at Mitja og Dima er to sider av samme karakter. At Mitja, når Dima til slutt forsvinner, i stedet for Dima finner et speil, kan underbygge en slik antagelse.⁶² Om dette stemmer, må vi allikevel gå ut fra at forbindelsen mellom de to er på et metafysisk plan, for på et fysisk plan er det mye som tyder på at de to har hver sin kropp. Archibald ser for eksempel to gestalter fly avgårde når han et kort øyeblikk treffer dem på turbåtens dekk.⁶³ Uansett hvordan de to karakterene forholder seg til hverandre gjennom romanen, ser det ut til at de til slutt, etter Mitjas åndelige oppvåkning, blir forenet til én karakter: Dmitrij.⁶⁴

⁶⁰ Lothe m.fl., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 207

⁶¹ Pelevin, *Žizn' nasekomyh*, 162. «Insekter dödar varandra, ofta utan att ens ana det.»

⁶² Ibid., 243

⁶³ Ibid., 133

⁶⁴ Dmitrij opptre kun én gang, helt til sist i romanen, 250

Karakterene er aktive og handlende vesener, de har alle *prosjekter* de vier tiden sin til. Disse prosjektene er i nesten alle tilfeller knyttet til store spørsmål som meningen med livet og søken etter et bedre liv, eller etter sannhet og opplysning i åndelig forstand. Karakterene er overskridende i dette. De søker opp og ut, de lengter stadig etter noe *mer*, noe sannere og viktigere enn sine egne liv. Noen av dem vil bort fra stedet der de befinner seg: Natasja lærer seg engelsk og drømmer om å få bli med Sam til USA, Serjoža arbeider et helt liv for å komme seg til jordoverflaten og bli sikade. Andre søker seg ikke fysisk bort, men ønsker seg noe mer for livet de har i Krimsanden, som Marina, som stadig strekker seg etter idealer hun får gjennom film og litteratur. Til sist er det de som søker seg bort på et metafysisk plan: Mitjas plot er hans vei mot åndelig opplysning, og også for skarabeene handler det om å oppnå innsikt om livet. Sam på sin side (med følge av Arnold og Artur) er drevet av et mer materialistisk mål: å starte opp en forretningsvirksomhet på Krim. Det sies lite om hva denne konkret skal bestå i, men at den er knyttet til et kapitalistisk forsett om investeringer og profitt, kommer tydelig til uttrykk.⁶⁵ Vi kan argumentere for at rusen de tre myggene er på stadig jakt etter, også er en form for overskridelse. De oppnår en form for innsikt gjennom rus, Arnold kan blant annet fortelle om byen Magadan når han er ruset på blod han ikke helt tåler. Opplysningene vi får av ham her, kommer til nytte når vi skal forstå stedet Magadan i romanen.

I kapittelet «Čěrnjy vsadnik» forbereder Maksim seg på å spille Gaev i en lokal oppsetning av Tsjekhovs skuespill *Višněvij sad* (1903, *Kirsebærhaven*). Gaev er en interessant karakter; på alle måter livsfjern og udugelig, uten vilje og evne til å ta virkeligheten inn over seg. Hans manglende evne til å samhandle med, og i det hele tatt forstå, sine omgivelser kommer til uttrykk gjennom det stadig gjentatte, tunghørte spørsmålet: «Hvem?» («Koro?»). Gaev er i en situasjon hvor handling er påkrevet, men han forholder seg passiv. Fremtidsrettede Trofimov kritiserer Gaevs sosiale klasse; de søker ingenting og de utretter ingenting. Maksim har åpenbart misforstått sin rollekarakter, men det kan være talende i seg selv, idet det viser at karakterene i *Žizn' nasekomych* kanskje ikke har forutsetninger for å kunne spille ut denne nytteløsheten og livsfjernheten. . De er alle så oppslukte av sine prosjekter, de søker så mye, og om de ikke utretter noe, så er det ikke fordi de ikke har prøvd. Referansen til Tsjekhov er ikke unik. For å forstå karakterene og romanen må vi også forstå dens forhold til andre tekster.

⁶⁵ For eksempel i forretningsideen Sam legger frem for Arnold på side 244-245

3.1.1 Intertekstualitet⁶⁶

På spørsmål om hva han selv leser, svarer Pelevin i et intervju på følgende måte:

Есть такой хороший анекдот: Приходит чукча на экзамен по литературе. Его спрашивают: 'Вы Пушкина читали?' 'Нет'. 'А Набокова читали?' 'Нет'. 'А Толкиена?' 'Не читал'. 'Что же вы тогда вообще читали?' 'Чукча не читатель, чукча писатель'.⁶⁷

Man skal ikke ha lest mange av Pelevins romaner før man ser at et slikt kokett svar ikke nødvendigvis speiler virkeligheten. Et annet svært fremtredende element i *Žizn' nasekomych* er nemlig dens påfallende hyppige og direkte kommunikasjon med andre tekster (til «tekster» må vi her regne også andre kulturelle uttrykk, som film). Referansene går både til russisk litteraturhistorie og til vestlige kulturuttrykk av ulik art, de er som regel helt åpenbare, men kan også være subtile. Insektene er i det hele tatt påfallende beleste. Sam har vært på Proust-festival i Frankrike, Mitja filosoferer over månelysen hos Tsjechov, Marina leser en inngående analyse av Gajdars *Sud'ba barabanščika* i hulen sin, og for Arnold dukker både Aleksandr Blok og Pusjkin opp i erindringen. Pelevin hevder selv at han ikke er påvirket av sine litteraturstudier,⁶⁸ men om dette skal tolkes som kokettering, løgn eller bare liten grad av selvinnsikt, er ikke opp til oss å avgjøre her. At den russiske litterære kanon og amerikansk og europeisk populærkultur i skjønn forening gjennomsyrrer *Žizn' nasekomych* er i alle tilfelle hevet over tvil. De ulike referansene vil vi i denne oppgaven kalle romanens *subtekst*.

Vi har beskrevet hvordan karakterene i romanen har *prosjekter*. Disse er forbundet med handlingen eller konflikten, vi vil kalle det *plottet*, i hvert enkelt kapittel. Vi skal her bruke de tre mest sentrale plottene for å illustrere intertekstualiteten i romanen. *Žizn' nasekomych* har tre hovedkonflikter, eller hovedplott: Det er det romantiske forholdet mellom Sam og Natasja, det er Mitja og Dimas søken etter sannhet, og det er Marinas etablering i den lille Krimbyen. Jeg vil argumentere for at de tre hovedplottene er bygget på hver sin forestillingsverden som de så å si har hentet eksternt, enten i russisk litteratur eller i vestlig kultur. Intertekstualiteten blir uttrykt både gjennom direkte referanser og indirekte allusjoner, og referansene dukker opp i alle kapitler, også i de tilsynelatende enkeltstående, mer novellepregede kapitlene.

⁶⁶ Begrepet *intertekstualitet* ble lansert av Julia Kristeva i samsvar med Bakhtins ideer om det dialogiske språket og heteroglossia.

⁶⁷ Viktor Pelevins hjemmeside: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-phon/1.html> hentet 28.03.13 «Det finnes en morsom vits: En chukche skal opp i eksamen i litteratur. Han blir spurt: 'Har du lest Pusjkin?' 'Nei'. 'Men Nabokov har du lest?' 'Nei.' 'Hva med Tolkien?' 'Jeg har ikke lest ham heller.' 'Hva er det du har lest da?' 'En chukche leser ikke, en chukche skriver'» Min oversettelse.

⁶⁸ Laird, «Viktor Pelevin», 183

Dronningmauren Marinas plott er fortellingen om hvordan hun ankommer landsbyen og slår seg til der, deretter hvordan hun i rask rekkefølge treffer en make, blir enke, og så mor. Hva som er det styrende prinsipp i hennes historie, er eksplisitt uttalt: den franske filmen *Vivre pour vivre*, eller *Žit' čtoby žit'*, som den blir hetende i russisk oversettelse. Dette er også tittelen på det innledende kapittelet om Marina. Filmen kom i 1967 og er regissert av Claude Lelouch. Den ble gjenstand for mye oppmerksomhet og positiv omtale da den kom.⁶⁹ Denne filmen får Marina se umiddelbart etter at hun ankommer Krim, og den gjør voldsomt inntrykk på henne. På den er det hun baserer sine forestillinger om livet, og hun forsøker å gjenskape den så godt det er mulig innenfor rammene hennes eget liv gir. Særlig tydelig kommer dette frem i kapittel seks, hvor hun møter sin partner og på alle måter søker å gjenskape romantikken fra filmen. Når hennes liv etter kort tid avviker fra malen hun har dannet seg, blir hun hjelpeløs: «Во французском фильме, который она стала вспоминать, возможность такого поворота событий не предусматривалась, и Марина совершенно не представляла, что делать.»⁷⁰

I tillegg til denne filmen er kapitlene om Marina bygget på en grunnmur av flere andre kulturelle uttrykk. Kapittel seks heter «*Žizn' za carja*», en direkte referanse til Mikhail Glinkas kjente opera med samme navn. I kapittel 13 står den sovjetiske forfatteren Arkadij Gajdar sentralt. Å gå grundigere inn på hva disse to referansene innebærer, ville vært en interessant studie. I vår sammenheng må vi imidlertid nøye oss med å registrere at de er der, og hva de, som del av et spennende referansenettverk, kan fortelle oss om intertekstualiteten i romanen på en mer overflatisk måte.

Når det gjelder romansen mellom Sam og Natasja er subteksten kanskje ikke like eksplisitt uttrykt. Den kommer allikevel tydelig frem gjennom litterære allusjoner, og antyder slik for leseren med hvilke øyne forfatteren ønsker at teksten skal leses. Denne forestillingen ligger så å si *under* handlingen i disse kapitlene, som en bakgrunn hendelsene legger seg over og blir farget av, og den speiler et forhold vi finner flere andre steder i russisk litteratur, nemlig forholdet mellom en ung jente og en voksen mann. Dette antydes allerede når leseren for første gang blir introdusert for den amerikanske myggen Sam Sucker. Det beskrives hvordan hudfargen hans har en «Nabokovsk nyanse», en nyanse man kun får på «drugich

⁶⁹ Golden Globe for beste utenlandske film 1968, nominert til Academy Award (Oscar) for beste utenlandske film 1967

⁷⁰ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 211. «I den franska film som hon nu tänkte tillbaka på hade man inte förutsett möjligheten av en sådan händelseutveckling, och Marina kunde inte komma på vad hon borde göra.»

beregach»,⁷¹ det vil si på *andre bredder*, noe som også er tittelen på Vladimir Nabokovs selvbiografi.⁷² «Nabokov» må nok denne gangen fungere som peker ikke til forfatterens eget liv først og fremst, men til hans hovedverk *Lolita*, en roman man kan se konturene av gjennom Sams forhold til unge Natasja.

Jeg vil allikevel argumentere for at det er deler av Anton Tsjekhovs forfatterskap som i størst grad danner subteksten for Sam og Natasja.⁷³ Tsjekhov er en sentral figur i den lille Krimlandsbyen; en byste av ham står oppført ved strandpromenaden og en oppføring av skuespillet *Višnevij sad* planlegges.⁷⁴ Det er også flere av Tsjekhovs stykker som spiller på samme tematikk som kapitlene med Sam og Natasja gjør – forholdet mellom en ung, naiv og håpefull kvinne og en eldre, mer blasert og livserfaren mann. Dette ser vi først og fremst i *Čajka* (1895, Måken), et skuespill Pelevin henviser til på flere plan. Historien om Sam og Natasja minner på mange måter om romansen mellom Trigorin og Nina. Trigorins lille «idé til en novelle», som skal vise seg å bli en tragisk oppsummering av hans eget forhold til Nina, speiler også forholdet mellom Sam og Natasja i *Žizn' nasekomych*:

На берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.⁷⁵

Slik Nina dyrker og beundrer den suksessen forfatteren Trigorin nyter, dyrker også Natasja forestillingen om utlandet, og Sams status som amerikaner. De to kvinnene går begge under fordi de lar seg forføre ikke bare av en mann, men også av forestillingen om *et annet liv*, en forestilling han legemliggjør. Noe som ytterligere styrker antakelsen om at det er en kobling mellom de to verkene, er Pelevins stadige gjentakelser av to symboler som er sentrale i *Čajka*: månelysen og skårene av en knust flaske. Hos Pelevin er disse glasskårene ofte grønne, noe som knytter dem til Natasja og hennes fluegrønne farge og grønne øyne. Når Sam treffer henne første gang biter han seg straks i merke det passende ved hennes engelske artsnavn: green bottle fly. Om hun i utgangspunktet assosieres med en hel, grønn flaske, varer det

⁷¹ Ibid., 9

⁷² *Drugie berega* ble utgitt under dette navnet i 1953. Versjonen som kanskje er mer kjent i Vesten, *Speak, memory* kom i 1966. Den tidligere, russiske *Drugie berega* er imidlertid den mest populære blant russiskspråklige lesere.

⁷³ Keith Livers drøfter også dette i sitt essay «Bugs in the Body Politic»

⁷⁴ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 64; 148

⁷⁵ Tsjekhov, *Čajka*, 168. «Ved breddene av en innsjø bor en ung pike, akkurat som De, hun elsker innsjøen, som en måke, hun er fri og lykkelig, som en måke... Men så kom det en mann forbi, han så henne, og siden han ikke hadde annet å gjøre, så ødela han henne – slik som denne måken.»

imidlertid ikke lenge før denne flasken knuses. Etter parets første elskovsakt blinker Natasjas øyne i solen, «som knust glass fra en flaske».⁷⁶

Et annet av Tsjechovs verker får vi kun en subtil allusjon til, i avsnittet hvor Pelevin hengir seg til lovprisning av den vakre krimnatten – et avsnitt som først og fremst stikker seg ut fordi det bryter med narrativets generelle tone, men også fordi det viser tilbake til et «den gang» som ser ut til å forvirre selv romanens egen fortellerstemme: «[...] море шумит точно так же, как тогда (что бы это «тогда» ни значило)».⁷⁷ Med romansen mellom Sam og Natasja i minne kan man tenke seg at «den gang» kan være et annet av Tsjechovs forhold av samme karakter, nemlig forholdet mellom Gurov og Anna Sergejevna i «Dama s sobačkoj» (1899, «Damen med hunden»). Dette finner nemlig også sted en sommer på Krim. Havbruset er et sentralt motiv som kanskje skal illustrere det indre opprøret i unge Anna Sergejevna, når hun forelsker seg i den langt eldre og ganske blaserte Gurov.

For nattsvermerne Mitja og Dima finnes det også en subtekst. Dette er først og fremst den romerske keiseren Marcus Aurelius' skrifter, antagelig hans *Selvbetraktninger* fra år 160–180 evt. Disse 12 bøkene har vært av stor betydning for stoisk filosofi, og består av ettertenksom introspeksjon i mystisk tradisjon. Senere skriver Mitja et dikt dedikert til Marcus Aurelius, og et kapittel bærer hans navn: «V pamjati Marka Avrelija» («Til minne om Marcus Aurelius»). Vi har allerede beskrevet hvordan kapitlene om Mitja avsluttes i det han i stedet for Dima finner sitt eget speilbilde, i et speil som på tilsynelatende mirakuløst vis har havnet i fjellsprekken hvor han befinner seg. Kapitlene om Mitja innledes imidlertid også med et speil, faktisk er *Zerkalo* (speil) det aller første ordet i det første kapittelet om Mitja. Speilet er jo det medium der selvbetraktning først og fremst foregår, og dette speilet kan altså ses på som et motiv som konkret materialiserer ideen dette plottet er bygget på, nemlig det å se inn i seg selv for å oppnå erkjennelse. Flere tekster nevnes også i Mitjas plott, blant annet den taoistiske teksten *Daodejing*, eller *Veiens og dydens bok* og den antagelig fiktive «Večernye besedy komarov O i Ce» («Kveldssamtaler mellom myggene O og Tse»).

Det stopper imidlertid ikke her. Karakterene er åpenbart inspirert av og utfolder seg i kommunikasjon med sine respektive tekster, men noen steder kan vi allikevel se en påfallende fordreining, nesten en pervertering, av originalen. Claude Lelouches *Vivre pour vivre* kan nok på mange måter beskrives som en romantisk film, men å bruke den som mønster for eget liv synes ikke helt naturlig. Ikke bare er hovedkarakteren, den romantiske helten med skinnjakke

⁷⁶ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 76 og 90

⁷⁷ Ibid., 55. «[...] havet bruser precis som då (vad detta 'då' än må betyda)»

og bredt ansikt, notorisk utro mot alle sine kvinner (noe Marina også erkjenner, uten at det påvirker hennes romantiske forestillinger om et liv med ham), han er også krigsjournalist. Og om Lelouch romantiserer utroskap, gjør han det ikke med krig. Historien om helten og hans kvinner avbrytes av forbløffende brutale krigssekvenser; vi får se døde og maltraktete kropp, henrettelser, gråtende kvinner, mishandling og vold – alt i ubehagelig realistisk dokumentarform. Om Marina ikke direkte misforstår filmen, velger hun i alle fall å tolke den på sin egen måte, farget av sine egne romantiske drømmer om fremtiden. Det skal jo også vise seg at fremtiden ikke blir så lys som Marina håper på, slik filmromansen av og til tipper over i grusom massakre, skal også hennes egen romanse ende brått og brutalt.

Direkte misforståelser forekommer også, aller tydeligst når det gjelder Tsjechov. I oppsetningen av *Višněv sad* har «Gaev» ikke bare fullstendig misforstått sin egen rolle (noe som illustreres tydelig ved at han «lever seg inn i rollen» ved å gå i gummistøvler), han gjenforteller også handlingen feil.⁷⁸ Motivet Pelevin har lånt fra *Čajka*, den knuste flasken, er heller ikke helt entydig. I *Čajka* er dette en åpenbar harselering. Trepljev refser sin forfatterkollega Trigorins fantasiløse bruk av metaforer: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова.»⁷⁹ Slik må Pelevins egen bruk av flasken som metafor ses i et i alle fall delvis ironisk lys, særlig fordi den funkende, knuste flasken ved et tilfelle nettopp brukes for å skape en stemningsfull månenatt.⁸⁰

For Mitja sin del ser det også ut til at subteksten er gjenstand for harselas. Hans dikt «Pamjati Marka Avrelia»⁸¹ minner ikke mye om hærførerens eget følsomme uttrykk, diktet velger derimot å formidle filosofiske tanker om tilværelsen i et grovt og parodisk språk. En del av Mitjas utfordring er også å fri seg fra den litterære konteksten han er fanget i – det går så langt at han er nødt til å myrde den delen av seg selv som er konsument av andres (det vil si Marcus Aurelius') tanker. Det kan se ut til at hele det kompliserte nettet av referanser må leses med et ironisk, postmoderne blikk. Pelevin lener seg på, men støter samtidig fra seg den litterære arven han stadig minner om. Dette er interessant, og kan se ut som et tidstypisk trekk. Nå som vi har kort har kommentert romanens intertekstualitet, er vi klare til å gå videre til den kronotopiske analysen.

⁷⁸ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 149. Det må tas forbehold om at det kanskje ikke er Maksim selv som har misforstått stykket, men den lokale teaterregissøren som med viten og vilje har fordreid denne scenen i postmodernismens navn, noe som antydes senere i samme replikkveksling.

⁷⁹ Tsjechov, *Čajka*, 189. «Han ser en knust flaske som ligger og funkler i strandkanten, den mørke skyggen fra møllehjulet – og så er månenatten klar!»

⁸⁰ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 64

⁸¹ Ibid., 136-138

3.2 Stedet i *Žizn' nasekomych*

Selv om mye i *Žizn' nasekomych* er flertydig og unndrar seg konkrete definisjoner, er lokasjonen tilsynelatende uproblematisk. Handlingen utspiller seg på Krimhalvøya i Svartehavet, i en landsby som vi får vite ligger i haikeavstand til byen Feudosia, og omtrent 3 timers båtreise unna Jalta – antagelig i området Karadag, et sted Pelevin selv oppgir som inspirasjon.⁸² Handlingen foregår stort sett utendørs, unntaket er Marinas lille hule i sanden der en del av handlingen i hennes og Natasjas plott utspiller seg. Det er ikke mye vi får vite om landsbyen i seg selv; handlingen i nesten samtlige kapitler spilles ut i strandsonen. I tillegg til en badestrand og et bratt fjell, ligger det her et pensjonat, en restaurant, en strandpromenade, et torg og en danseplass. Det Krim vi blir kjent med i teksten, ser ut til å ligge nært det virkelige Krim, altså det geografiske stedet vi kan sette oss på et tog og reise til. Både klimaet – de varme sommerdagene med korte regnbyger, og landskapet – dramatiske fjellklipper som stuper ned i havet, beskriver et landområde vi kan finne igjen i et hvilket som helst geografisk verk om svartehavsregionen.

Bakhtin ville kalt dette stedet *konkret*; det er et historisk og geografisk sted som beskrives med realistiske og naturalistiske detaljer. Samtidig er stedet *kjent* for de fleste av karakterene. Vlasov beskriver det kjente stedet som et sted hvor protagonisten er vokst opp, det er hans eller hennes «own real homeland».⁸³ Dette stemmer for de fleste av karakterene i romanen. Unntaket er amerikaneren Sam, som kun er i Ukraina på forretningsbesøk, men han glir friksjonsfritt inn og kan til og med skryte av sine gode russiskferdigheter. Det blir derfor galt å antyde at Krim er en fremmed verden for ham, han behersker den godt og opplever den verken som truende, skremmende eller uforklarlig. Kontrasten er derfor stor når vi sammenligner med den andre byen handlingen foregår i, nemlig Magadan.

Også Magadan er et virkelig sted, en by med nesten 100 000 innbyggere som ligger ved Okhotskhavet på Russlands østkyst. Til tross for at byen er liten og avsidesliggende, har den vært av stor betydning i Russland, og de kulturelle og historiske forestillingene knyttet til den er mange. Magadan fungerte som transittsenter for fangene som ble sendt i arbeidsleir under Stalintiden, leirer få av dem vendte levende tilbake fra. Den var også administrasjonssenter for det som beskrives som et særlig brutalt system for tvangsarbeid.⁸⁴

⁸² Laird, «Viktor Pelevin», 187

⁸³ Vlasov, «The world according to Bakhtin», 43

⁸⁴ Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Magadan>, hentet 02.10.13

Å kommentere at forestillingene knyttet til byen Magadan ikke er særlig positive, vil være en grell underdrivelse. En rekke kulturuttrykk kan illustrere den skrekken russere flest forbandt med byen, et talende eksempel er følgende vits: «–Vet du hvilken bygning som er den høyeste i St. Petersburg? – Nei? – Bolšoj dom, fra kjelleren der kan man se helt til Magadan.»⁸⁵

Når Pelevin i *Žizn' nasekomych* skriver om Magadan, er det ikke med samme geografiske presisjon som når det gjelder Krim. Snarere tvert imot, Magadan er en vag og skyggeaktig forestillingsverden som på finurlig vis speiler og forvirrer det solfylte og gjestmilde Krim. Det er blitt et mytisk sted, så vel som et geografisk. Under Arnolds rusinduserte klarsyn kan han fortelle et og annet om dette mystiske stedet, «Sjelens Magadan», som han kaller det: «вход в неё то ли под землей, то ли в воздухе [...]»⁸⁶ Og Marina kommer ganske riktig dit gjennom en underjordisk gang. Dette Magadan er til forveksling likt Krimlandsbyen. Også her er det en strandpromenade, boet ligger mellom de samme to garasjene, og det er til og med et pensjonat også her, hvor «даже лепные снопы на фронто́не были те же самые».⁸⁷ Det er snø og kaldt i Magadan, og havet er igjenfrosset. På kartet ligger Magadan riktignok langt mot nord, men snø og isbelagt hav har de allikevel neppe midt på sommeren. Vi må derfor gå ut fra at årstiden er en annen her. Noe annet som forsterker inntrykket av at Magadans plassering i fiksjonsuniverset er en annen en Krims, er de få, men talende geografiske unøyaktighetene. Det beskrives hvordan Magadan ligger «under Ishavets svarte himmel»,⁸⁸ mens det geografiske stedet Magadan ligger et godt stykke unna Ishavet. Avisen *Magadanskij muravei* beskriver sangen «Стража на Зее» («På vakt ved Zeja») som «ekte Magadansk kultur».⁸⁹ Elven Zeja befinner seg imidlertid ikke i Magadan.

Magadan er altså ikke et konkret sted, men et *abstrakt*. Magadan er en virkelig by, men det Magadan som finnes på kartet, er ikke det Magadan vi finner igjen i romanen. Mens det ikke er noen tvil om at Krim befinner seg i Ukraina⁹⁰ – det henvises til og med opp til flere ganger til den omstridte prosessen som gjorde Krim ukrainsk – er det temmelig usikkert hvor Magadan egentlig befinner seg. Det eneste som med sikkerhet kan slås fast, er at det er skikkelig kaldt der. Fiksjonsuniversets Magadan fremstår slik snarere som et mystisk, eller

⁸⁵ Bolšoj dom var KGBs hovedkvarter under Stalin, og en fryktet og beryktet bygning. En rekke andre vitser og anekdoter beskriver hvilken plass Magadan har i russisk mentalitet. Pelevin har i senere romaner vist at han lar seg inspirere av denne typen folkelig humor, aller tydeligst kommer dette frem i romanen *Čapaev i Pustota*, en roman som i stor grad er basert nettopp på vitser som harselerer med russisk historie.

⁸⁶ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 122. «Och ingången dit är antingen under jorden eller också i luften [...]»

⁸⁷ Ibid., 98. «till och med betongkärvarna på frontonen var likadana»

⁸⁸ Ibid., 218.

⁸⁹ Ibid., 223.

⁹⁰ Denne påstanden er blitt både kontroversiell og kanskje til og med feilaktig i lys av denne vårens dramatiske hendelser i Ukraina, i 1993, da romanen ble utgitt, var Krim imidlertid utvilsomt ukrainsk.

sjelelig, for å bruke Pelevins egen terminologi, Ultima Thule – den ytterste utpost. I europeisk middelalder var Thule forestillingen om det aller nordligste. Noen ganger tatt for å være Norge eller hele Skandinavia, andre ganger tolket mer som en øy, Island eller Grønland er det naturlig å tenke seg. Essensen er at det var et sted som lå *utenfor det kjentes grenser*. Ultima Thule er et begrep som går igjen både i nyere og eldre litteratur, og som kulturell manifestasjon kan det være interessant for forståelsen av Pelevins Magadan. Edgar Allan Poe ser for eksempel ut til å ha en lignende forestilling i sitt dikt «Dream-Land» (1844):

By a route obscure and lonely,
Haunted by ill angels only,
Where an Eidolon, named Night,
On a black throne reigns upright,
I have reached these lands but newly
From an ultimate dim Thule –
From a wild weird clime, that lieth, sublime,
Out of Space – out of Time⁹¹

Her ser vi at Ultima Thule ikke bare ligger utenfor vanlige stedkategorier, men også utenfor tiden, noe som sammenfaller med Pelevins bruk av Magadan.

Magadan er også et *fremmed* sted for Marina, som er den eneste av protagonistene som kommer dit. Det er ikke alle kulturelle koder hun forstår, hun sliter med å passe inn, og den verdenen hun møter der er skremmende. Ikke bare opplever hun at hennes mann blir utsatt for en ulykke og dør, han blir også partert og gitt til henne som en pakke i avisapir. Vi må kanskje allikevel betrakte de to stedene, Krim og Magadan, ikke som isolerte byer, men som sider av samme fiksjonshelhet, som eksisterer side om side med hverandre og belyser hverandre. At det er forskjeller mellom dem, som at Krim er et konkret og kjent sted, mens Magadan er et abstrakt og fremmed sted, kan vi ta med oss, og bruke som argumentasjon for at universet som helhet er et *dynamisk* univers, et univers som inneholder kjente og fremmede, abstrakte og konkrete elementer. For det er lite som er *statisk* i *Žizn' nasekomych*. Vlasov beskriver det statiske universet som avsluttet og fullført. Det er et sted som ikke kan utvikles eller forandres.⁹²

Det dynamiske derimot, er gjenstand for transformasjon, det kan utvikles og er i endring. Det dynamiske stedet er typisk for to av Bakhtins kronotoper: den folkloristiske og den rabelaisianske. Av Bakhtins åtte kronotoper er det nettopp disse to som skal vise seg å være av størst betydning for *Žizn' nasekomych*. Den rabelaisianske kronotopen er en kronotop hvor menneskekroppen spiller hovedrolle, vi har allerede kommentert de ulike kategoriene,

⁹¹ Poe, «Dream-Land», 867

⁹² Vlasov, «The world according to Bakhtin», 43

og skal komme tilbake til dette under analysen av kroppen i romanen. Det er en kronotop som er viktig for oss på motivnivå. Den folkloristiske kronotop er derimot viktig på genredefinerende nivå, og dette skal vi komme tilbake til i kapittelet «Eventyrtid», hvor romanens sjanger drøftes.

Krim var en yndet feriedestinasjon under Sovjettiden, og er fortsatt russernes «Syden». Om Krim var sovjetboernes sommerparadis, var Magadan den rake motsatsen, nærmest et helvete på jord: «et sovjetisk Shambhala, bare motsatt,» som Arnold kan berette.⁹³ Shambhala er et mytisk rike med paradisiske trekk som opptrer i tibetansk buddhisme.⁹⁴ Ifølge legenden skal det befinne seg nord for Tibet, noe sted i Kina vil det altså være naturlig å tenke seg. Det er ingen tvil om at Shambhala er et abstrakt sted – tross en rekke ekspedisjoner på kryss og tvers gjennom Kina og Mongolia er det ennå ingen som har kunnet legge frem bevis på at byen faktisk eksisterer, men så er det også et sentralt element i myten at den er *gjemt*, og sånn sett ikke ligger an til å bli funnet i fysisk forstand. Det er et sted man «oppnår», snarere enn finner.

I Pelevins forfatterskap er det flere byer og landområder med samme funksjon som Shambhala og Magadan. I novellen «Vesti iz Nepala» (1991, «Nyheter fra Nepal») er det Nepal som fremstår som paradiset. Til å begynne med presenteres landet som et tiltrekkende feriemål for slitne og kalde sovjetborgere – men når det mot slutten av novellen fremgår at disse i realiteten er døde, sier det seg selv at det Nepal de trakter etter, må være noe annet enn det geografiske landområdet Nepal. I *Čapaev i Pustota* (1996, *Čapajev og Pustota*) støter vi på en lignende forestilling. Krigshelten fra den russiske borgerkrigen, Čapaev, forsøker å lede hovedpersonen Pjotr Pustota inn på den riktige åndelige vei; denne viser seg å føre til Indre Mongolia, et metafysisk sted man kan komme til kun gjennom bevisstheten. Men Indre Mongolia er også et helt reelt sted, det ligger sør og øst for Mongolia, og er en autonom region i Kina. I *Žizn' nasekomych* blir Magadan et sted på linje med Indre Mongolia, Shambhala og Nepal – men med motsatt fortegn.

Alle disse reelle og mytiske stedene – Indre Mongolia, Shambhala, Nepal og Magadan – er manifestasjoner, åndelige eller geografiske, av Østen. Det kan synes som om steder som er forbundet med den fysiske kroppens transcendens over i den metafysiske sfære ligger nært en østlig pol i Pelevins univers. Både mulige paradiser og helveter befinner seg her, ikke bare i *Žizn' nasekomych*, men også i resten av forfatterskapet.

⁹³ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 122. «[...] советская Шамбала наоборот»

⁹⁴ Store Norske Leksikon: <http://snl.no/Shambhala> hentet 14.04.13

3.2.1 Øst-Vest

Øst-vest-tematikken berører det stedlige, men på et metanivå; det er snakk om hvilke forestillinger som finnes i kulturen når det gjelder den kulturelt «andre». Russland befinner seg geografisk sett i et skjæringspunkt mellom øst og vest, og bærer preg av konflikten denne dikotomien bærer med seg. Om forskjellen mellom øst og vest i realiteten er stor eller ikke, er her irrelevant, det er den kulturelle *forestillingen* om gapet mellom øst og vest vi er interesserte i.

Samspillet mellom det østlige og det vestlige kan spores tilbake til russisk historiespede begynnelse. Å skulle si noe dekkende om dette feltet, som ikke bare er en konflikt i politisk og historisk forstand, men som i stor grad utgjør en hel idéhistorie i seg selv, i et kort avsnitt som dette er tilnærmet umulig. Emnet kunne vært hovedtema i en langt mer omfattende avhandling enn denne uten fare for å bli uttømt. Dette skal altså ikke fungere som noe annet enn som en kort introduksjon til et spennende og omfattende felt i russisk åndsliv. Orlando Figes vier et helt kapittel til denne splittelsen i russisk mentalitet i sin kompetente kulturhistorie *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*:⁹⁵ «[Russia's] culture was a product of the combined influence of Scandinavia and Byzantium. The national epic which the Russians liked to tell about themselves was the story of a struggle by the agriculturalists of the northern forest lands against the horsemen of the Asiatic steppe [...]»⁹⁶ Denne kampen har ifølge Figes gått i bølger gjennom historien. Det som i utgangspunktet var en dragning mellom Skandinavia og steppene i øst, har mange ganger endret karakter, både ettersom Russlands egne grenser har flyttet seg, og i takt med ulik kulturell og politisk påvirkning. Det kan være nødvendig å påpeke at man som på norsk også i russisk skiller mellom begrepene Azija (Asia) og Vostok (Østen). *Azija* forbindes gjerne med det mongolske, det barbariske og despotiske, mens *Vostok* spiller mer på forestillingen om det japanske (hos Pelevin ofte heller det tibetanske/nepalske), åndelige, vakre og kloke. Dette kan til en viss grad belyse Russlands tilsynelatende schizofrene innstilling til sine naboer i øst, og også til sine egne østlige territorier, men, som vi skal se, er konflikten mer dyptgripende enn det.

Den jevne russer – i hvert fall de av dem som var knyttet til en av hovedstedene – har kanskje sett på seg selv som vestlig, det vil si vesteuropeisk, og tatt avstand fra det østlige som allikevel unektelig er en viktig del av Russlands kulturarv. Det såkalte «mongolåket»,

⁹⁵ Kapitlet «Descendants of Djenghiz Khan» i *Natasha's Dance*, 358-429

⁹⁶ Figes, *Natasha's Dance*, 365

som begynte med mongolenes inntog i 1237, varte i 250 år og etterlot seg et Russland dypt merket av okkupasjonen. Mongolene var militært og administrativt avanserte, og påvirkningen de hadde både på russisk statsdannelse og dagligliv var betydelig.⁹⁷ Ikke bare det, i mange tilfeller var det også slik at mongolene ikke heller trakk seg tilbake, de hadde bodd i Russland i mange generasjoner, og var etter hvert blitt en del av samfunnet. Svært mange russiske familier har mongolske røtter.⁹⁸ Som Napoleon uttrykte det: Skrap litt på en russer, og du finner en tatar.⁹⁹ I århundrene som fulgte slutten av «mongolåket» var det østlige allikevel stadig på moten. Østens popularitet gikk gjerne hånd i hånd med Russlands ambivalente forhold til Vesten, så vel som med utvidelsen av landets egne grenser: «As the empire spread across the Asian steppe, there was a growing movement to embrace its cultures as part of Russia's own.»¹⁰⁰

Dette tiltok utover 1800-tallet, blant annet med gruppen av «skytiske poeter» som fremhevet Russlands skytiske arv.¹⁰¹ Skytia er det greske navnet på steppelandet som ligger nord for Svartehavet, et geografisk område som også omfatter Krim.¹⁰² Figes beskriver hvordan denne litterære grupperingen lot seg fascinere av villskapen, de frigjørende naturkreftene, som de forbandt med Østen. Det var gjennom denne kraften revolusjonen skulle oppstå, og man skulle kvitte seg med den hemmende europeiske sivilisasjonen.¹⁰³ Vesten ble sett på som et åndelig avstumpet sted, mens man i øst derimot fant en spiritualitet man kunne relatere til. Erik Krag's *Kampen mot Vesten i russisk åndsliv* (1932) beskriver dette som en tendens ikke bare i sin egen samtid (begynnelsen av 30-årene var naturligvis preget av mye anti-vestlig propaganda i Sovjetunionen), men som en holdning han mener definerer russisk åndsliv de siste hundre år. Ikke bare det, «Russlands motvilje mot Europa både nu og i de forløpne hundre år har sine røtter dypt nede i russisk middelalder», skriver Krag.¹⁰⁴ Tiltrekningen man opplevde mot Europa de to hundre årene som fulgte Peter den Stores styre, beskriver Krag som *kunstig*.

Det var i dette intellektuelle klimaet Aleksandr Bloks kjente dikt «Skify» (1918, «Skyterne») ble til. I første vers deklamerer han: «Да, скифы - мы! Да, азиаты – мы/ С

⁹⁷ Ibid., 366-367

⁹⁸ Selv om «tatar» i dag først og fremst brukes om et tyrkisk folkeslag i som bor i deler av Russland, Iran og Kina, var det opprinnelig navnet på en mongolsk stamme under Djengis Khan. Lenge ble denne betegnelsen brukt på mongoler generelt, særlig under «mongolåket» i Russland.

⁹⁹ Figes, *Natasha's Dance*, 361

¹⁰⁰ Ibid., 365

¹⁰¹ Ironisk nok var disse en del av europeisk litteraturs avantgarde (Figes, 416)

¹⁰² Store Norske Leksikon: <http://snl.no/skytere> hentet 18.04.2014

¹⁰³ Figes, *Natasha's Dance*, 418

¹⁰⁴ Krag, *Kampen mot Vesten i russisk åndsliv*, 5

раскосыми и жадными очами!»¹⁰⁵. Diktet beskriver Russland som «slaven som holdt opp et skjold» mellom Europa og mongolene, men at denne tiden nå er forbi. Nå må den gamle verden, Europa, bøye seg for de kreftene det selv har mistet. De får sjansen til å «experience a spiritual renaissance through peaceful reconciliation with the east,» som Figes uttrykker det.¹⁰⁶ Det er allerede nesten 100 år siden Bloks dikt, men dragningen mot øst er et trekk vi fortsatt finner i russisk åndsliv. Dette er også det generelle inntrykket Pelevins forfatterskap maner frem. I kortromanen *Želtaja strela* (1993, *Den gule pilen*) er den mystiske og livskloke Khan, som med sine mongolske øyne ligner den japanske skuespilleren Toshiro Mifune,¹⁰⁷ en slags veiviser for hovedpersonen i dennes søken etter å gjennomskue den verden han lever i (et tog han etter hvert oppnår innsikt nok til å kunne gå av). Også i en nyere roman vi har nevnt tidligere, *Metro 2033*, finner vi en veiviser som heter Khan. Dennes oppgave er, i likhet med Pelevins, å rettlede protagonisten i en forvirrende og uforståelig verden (i Glukhovskijs tilfelle er dette Moskvametroens kompliserte nettverk).¹⁰⁸

Få eksempler er allikevel så eksplisitte som innledningen til *Syjaščennaja kniga oborotnja* (2004, *Varulvens hellige bok*). På et åsted, som skal vise seg å være av sentral betydning for handlingen, blir det funnet en t-skjorte med talende påskrift:

Если судить по фотографиям из протокола, третья буква этого слова больше похожа на кириллическое «И», чем на латинское «U». Можно предположить, что перед нами не анаграмма «fuck», как утверждает в своей монографии М. Лейбман, а слово «скиф». Это подтверждает строка «да, азиаты мы» на спине футболки – несомненная аллюзия на стихотворение А. Блока «Скифы», которого М. Лейбман, судя по всему, не читал.¹⁰⁹

Ved å referere direkte til Blok og «Skify» henter Pelevin frem en forestilling, og en debatt, som har vært sentral i Russland gjennom flere hundre år – hvor allment kjent denne er kommer tydelig til uttrykk når fortellerstemmen gjør narr av den fiktive monografiforfatteren, som til alt uhell ikke kjenner til Bloks dikt. At det som i dag er Krim tidligere tilhørte det skytiske området, er allment kjent i Russland. Den svært populære samtidsforfatteren Ljudmila Ulitskaja har også skrevet en bok fra Krim, *Medeja i eë deti* (*Medea og hennes*

¹⁰⁵ Blok, «Skify», 206. «Ja, vi er skytere, ja, vi er asiater/ med skråstilte og grådige øyne». Min oversettelse.

¹⁰⁶ Figes, *Natasha's dance*, 419

¹⁰⁷ Pelevin, *Želtaja strela*, 16

¹⁰⁸ Glukhovskij, *Metro 2033*. Karakteren Khan opptrer i kapittel 6 av romanen.

¹⁰⁹ Pelevin, *Syjaščennaja kniga oborotnja*, 4. «Etter fotografiene i rapporten å dømme, ligner den tredje bokstaven i dette ordet mer på et kyrillisk «И» enn på den latinske bokstaven «U». Vi kan derfor gå ut fra at det vi har foran oss ikke er et anagram av det engelske ordet «fuck», som M. Leibman hevder i sin monografi, men heller ordet «скиф», det vil si skytisk. Dette underbygges av frasen «Ja, vi er asiater» som står å lese på t-skjortens rygg – utvilsomt en allusjon til Aleksandr Bloks dikt «Skyterne», et dikt M. Leibman etter alt å dømme ikke har lest.» Min oversettelse.

barn) fra 1996. Denne romanen vektlegger de historiske konfliktene Krim har vært gjenstand for på en helt annen måte enn *Žizn' nasekomych* gjør. Den fremhever Krims skytiske arv, og går ikke av veien for å romantisere dens skytiske jord.¹¹⁰ Allikevel har de et sentralt element felles, de utspilles nemlig begge i området Karadag.

En av Knappe-Poindeckers markører for den post-sovjetiske kronotop er nettopp konflikten mellom øst og vest. Spørsmålet om Russland er mest vestlig eller mest østlig er altså ikke blitt mindre aktuelt i nyere historie, det har bare antatt en ny form; polene har på sett og vis flyttet seg i løpet av disse hundre årene. I post-sovjetisk litteratur ser vi nemlig at det er USA som har manifestert seg som den nye kulturelle motpolen, det nye «Vesten». Som hovedleverandør av vestlig markedsorientert forbrukerkulturkultur står USA i skarp kontrast til det kulturelt ettertenksomme og hemmelighetsfulle Østen. Vi ser også tegn til at det ikke først og fremst er de mongolske «barbarer» som i dag representerer Østen, i stadig større grad ser det ut til at den østlige pol er flyttet nærmere Japan, Mongolia og Kina. Sally Laird bemerker i sitt intervju med Pelevin at det er et typisk trekk i forfatterne av Pelevins generasjon at de henter «filosofiske og kulturelle alternativer» blant annet fra kinesisk filosofi og buddhisme.¹¹¹

I hvilken grad Pelevin selv er buddhist, er det ikke opp til oss å avgjøre,¹¹² men at flere av romanene og novellene hans eksperimenterer med tanker og ideer hentet fra buddhismen er åpenbart. Ironisk nok er dette allikevel ikke nødvendigvis noe særegent russisk eller østlig – det er faktisk et populærreligiøst fenomen man i stor grad støter på i Vesten, og kanskje aller mest i USA. Notto R. Thelle er en av dem som har forsket på denne trenden. Han beskriver Østens inntog i vestlig spiritualitet som en gradvis påvirkning gjennom de seneste 100 år. At man i noen miljøer har vendt blikket mot øst, ser han i sammenheng med at kirken, og den tradisjonelle religionspraksis, har mistet fotfeste blant en del mennesker som i utgangspunktet definerte seg som troende (kanskje i vid forstand). Imidlertid presiserer han at det «Østen» vi opererer med i Vesten, ikke nødvendigvis har noe med det reelle Østen og religionen buddhisme slik den praktiseres i Asia, å gjøre. «[...] 'Østen' er en fiksjon eller mental forestilling vi i Vesten har skapt og stadig skaper ut fra våre egne behov. [...] forestillingen om Østen er så virkelig og livskraftig at den stadig former våre forventninger»¹¹³ skriver

¹¹⁰ Ulitskaja, *Medea i eë deti*, 20

¹¹¹ Laird, «Viktor Pelevin», 178

¹¹² Hvorvidt Viktor Pelevin er buddhist eller ikke er et tema som går igjen i intervjuer og artikler. Selv hevder han av og til at han er buddhist, mens han av og til svarer noe på sin særegne kryptiske måte som det ikke er godt å dra noen slutning av.

¹¹³ Thelle, «Østen i Vesten – guruenes inntok og uttog», 59

Thelle, og legger seg slik nært Edward W. Saims syn i *Orientalism*, hvor han beskriver Orienten som en vestlig oppfinnelse.¹¹⁴

Om vi først skal spekulere i Pelevins forfatterskaps religiøse tilhørighet, ligger den kanskje nærmere teosofien, en esoterisk filosofi hvis grunnleggende filosof er russeren Elena Blavatskaja. Thelle skriver om teosofien at den ønsker å: «forene østlig religion med vestlig vitenskap. Ved å kombinere karmalæren med vestlig tenkning om årsak-virkning mente man å ha funnet det endelige svaret på det ondes problem.»¹¹⁵ Dette problemet, teodicéproblemet, har vært av sentral betydning i russisk åndsliv og litteratur, noe blant annet Dostojevskijs forfatterskap illustrerer. Teosofien er fascinert av det mystiske i østlige religioner, av det innadvendte, og av søken etter sannheten. I utgangspunktet beskjeftiget teosofien seg hovedsakelig med det egyptiske, som i en periode i Vesten ble fremstilt som det ultimater fremmede og mystiske. Etter hvert som man i nyere tid har forsket mer og mer på Egypt og egyptisk åndelighet, har imidlertid teosofien orientert seg enda lenger østover – nå er det Tibet og området rundt som legemliggjør det opphøyde, religiøse og utilgjengelige i teosofisk tankegods.¹¹⁶

Om det østlige er representert ved det mystiske, det filosofiske og det transcendentale, er det vestlige langt mer håndgripelig, til tross for at den første smakebiten på amerikansk¹¹⁷ kultur kommer i form av et religiøst uttrykk – en radiosending bestilt av den amerikanske organisasjonen «Vavilonskie reki», eller Babylons elver.¹¹⁸ Mens den buddhistisk inspirerte filosofien som Dima representerer får utfolde seg relativt fritt gjennom romanen, blir den vestlige sponsede kristendommen raskt avfeid. Ikke bare er radioforbindelsen dårlig, slik at dunkende musikk stadig avbryter budskapet, den tilsynelatende eneste tilhørers reaksjon er å forbinde det med kveldens dans. Det kan også se ut til at den vestlige religiøsiteten som kommer til uttrykk gjennom radioen, ikke var alvorlig ment i utgangspunktet, men heller fungerer som et lite humoristisk spark bak fra Pelevins side. «Vavilonskie reki», eller «The Rivers of Babylon» som vi må gå ut fra at er den amerikanske organisasjonens egentlige navn, har enten et noe frigjort forhold til egen religion, eller er ingen religiøs gruppe i det hele

¹¹⁴ Edward W. Said, *Orientalism* fra 1978

¹¹⁵ Thelle, «Østen i Vesten – guruenes inntok og uttog», 77

¹¹⁶ Thelle, «Jesusmysterier – fakta og fiksjoner», 160

¹¹⁷ Jeg vil i min oppgave anvende begrepet 'amerikansk' i forstanden 'det som kommer fra USA', selv om dette selvsagt, geografisk sett, er en arrogant og snever holdning. Dette skyldes kun mangel på et bedre begrep.

¹¹⁸ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 8

tatt, om vi skal dømme etter navnet. Bibelske kilder fremstiller Babylon (Babel) som et symbol på synd, overmot, frafall og ondskap.¹¹⁹

Et illustrerende eksempel som er kjent for de fleste, er den mytiske historien om Babels tårn. Menneskene i Babylon ville bygge et tårn som skulle nå helt opp til himmelen, men ble straffet av Gud for sitt overmot. Med sin organisatorisk og militært sterke kultur utfordret de det hellige, og begikk en grov synd – hybris. I Åpenbaringen beskrives Babylon som syndig og ond, som «den store horen».¹²⁰ Denne historien, og historien om Babylons fall, er en viktig og allment kjent mytisk grunnstein innenfor kristendommen. At en religiøs gruppering som ikke ønsker å bli forbundet med ondskap og synd skulle velge et slikt navn, er derfor svært usannsynlig. Heller er det nok et pek mot USA; om man legger en viss uvilje til grunn, er det ikke helt umulig å se for seg en forbindelse mellom det falne Babylon og det overmodige, imperialistiske og moralsk unyanserte ved amerikansk populærkultur. Myggen Arnold får for eksempel overraskende støtte etter sine høylytte anti-amerikanske utbrudd på politistasjonen, han får til og med pengene sine tilbake, noe som i følge kameraten Artur ikke skjer særskilt ofte.¹²¹

I denne antagelsen kan vi også støtte oss på en annen av Pelevins romaner, *Generation «P»*, en roman som handler nettopp om den amerikanske kapitalismens inntog i Russland etter Sovjetunionens fall. Hovedpersonen Vavilen Tatarskij forviller seg lenger og lenger inn i et narkotikagjennomsyret og ganske psykedelisk gangstersystem som viser seg å være bygget på kommersielt bygde illusjoner. Dette systemet behersker han godt, til leserens store overraskelse, og han ender opp med å gå inn i en slags symbiose med det. Dette er interessant om vi leser hvordan Vavilen helt i begynnelsen av romanen introduseres:

Татарский очень стеснялся своего имени, представляясь по возможности Вовой. Потом он стал врать друзьям, что отец назвал его так потому, что увлекался восточной мистикой и имел в виду древний город Вавилон, тайную доктрину которого ему, Вавилону, предстоит унаследовать.¹²²

Her fortelles det hvordan Vavilen knytter sitt eget navn til byen Babylon («Vavilon» på russisk)¹²³, en by «hvis hemmelige doktrine Vavilen skulle arve». Om vi ser på Babylon som

¹¹⁹ Store Norske Leksikon: <http://snl.no/Babylon> Hentet 23.04.13

¹²⁰ Ibid. Hentet 23.04.13

¹²¹ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 121

¹²² Pelevin, *Generation «P»*, 12. «Tatarskij var så flau over fornavnet sitt at han presenterte seg som Vladimir og Vova når det var mulig. Etter hvert kom han med den løgner overfor sine venner at hans far hadde gitt ham navnet Vavilen fordi han var tilhenger av Østens mystikk og hadde oppkalt ham etter den russiske betegnelsen på byen Babylon, hvis hemmelige doktrine Vavilen altså skulle arve.»

¹²³ Denne koblingen er så iøynefallende at romanen i Andrew Bromfields engelske oversettelse har fått tittelen *Babylon*

en speiling av det moderne USA, er det virkelig slik at Vavilen arver dennes doktrine. Vestlig åndelighet kommer til uttrykk også andre steder i romanen, men fremstilles alltid i samme ironiske tone.

3.3 Tiden i *Žizn' nasekomych*

«Tiden har kun én dimension. Forskellige tidspunkter er ikke samtidige men følger etter hinanden (til forskel fra forskjellige romafsnit, der ikke følger etter hinanden men eksisterer samtidig)»,¹²⁴ skriver Kant i «Om tiden», og oppsummerer slik en vanlig, realistisk tids- og romforståelse. Vi har imidlertid allerede antydnet at *tiden* i *Žizn' nasekomych*, på samme måte som *stedet* og *kroppen*, ikke kan leses og forstås gjennom en slik realistisk tilnærming. Så hvordan kan tiden forstås i denne romanen? Ved første gangs lesning kan tidsforståelsen virke relativt tradisjonell. De forskjellige tidspunkt ser ut til å følge etter hverandre, slik Kant beskriver, som de skal. Vi har allerede vært inne på Pelevins flørting med det østlige. En vanlig antagelse er at den østlige tidsforståelsen er syklisk. Pelevin har tidligere eksperimentert med forestillingen om syklisk tid, for eksempel i novellen «Vesti iz Nepala». Man sier også gjerne at insekters liv er syklisk. Dette gjelder allikevel ikke det enkelte insekts liv, som strekker seg lineært fra fødsel til død som alle andre levende veseners liv. Slik er det også i *Žizn' nasekomych*, vi kan altså tentativt begynne med å slå fast at tiden i romanen er tradisjonelt lineær. Om vi følger et enkelt plot, for eksempel Marinas eller Mitja og Dimas, vil dette også stemme.

Å plassere romanen i tid er heller ikke vanskelig. Det er sommer, og årstiden beveger seg gradvis mot høst, slik vi er vant til. Det er kort tid etter Sovjetunionens oppløsning, noe vi vet fordi Boris Jeltsin etter alt å dømme fortsatt er president i Russland.¹²⁵

Det vil imidlertid ikke ta lang tid før en teori om at tiden i romanen er tradisjonell og lineær, slår sprekker. I første kapittel settes det en tidsmessig ramme vi kan bruke: Det er søndag (derfor er det dans), og myggen Sam Sucker ankommer Krim, hvor han har tenkt å tilbringe en tre–fire dager.¹²⁶ Dagen etter treffer han fluen Natasja på en restaurant, og de innleder raskt et forhold. Problemet oppstår når Marina et par kapitler senere introduseres. Vi vet at hun lander på Krim samme dag som Sam treffer Natasja, fordi hun under landingen i vanvare kommer til å trække på og drepe en karakter som samme morgen ser Sam, Arnold og

¹²⁴ Kant, «Om tiden», 101

¹²⁵ Taxisjåføren ønsker å selge turistene Sam en matriosjkadukke, han tilbyr dem med både Gorbatsjov- og Jeltsinmotiv. Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 86

¹²⁶ Ibid., 9 og 10

Artur sitte på strandpromenaden.¹²⁷ Når Marina har landet, går hun i gang med å grave seg en hule, hun treffer mannen sin Nikolaj, blir gravid, legger eggene sine og venter på at de skal klekkes. Deretter bor hun og datteren sammen i en tid som antagelig er flere uker, kanskje måneder – at dette handlingsforløpet finner sted over et betydelig tidsrom, understrekes av de mange tidsangivelsene av typen: «Трудно было сказать, сколько дней [...]», «Шли дни», og «За несколько дней.»¹²⁸

Når datteren til slutt bryter med moren og forlater hjemmet, er det allerede blitt høst, og Marina er ikke så ung lenger.¹²⁹ Denne datteren er fluen Natasja, som senere samme dag treffer Sam. Dette er et godt eksempel på hvordan et tidsforløp som innad i sitt eget plott er realistisk og tradisjonelt, i møte med et annet plott (og et annet kapittel) viser seg å være fullstendig uforenlig med realistisk tidsforståelse. Om vi prøver å lage en felles tidslinje for de to plottene, noe som burde være mulig ettersom karakterene omgås med hverandre, ser vi at på det tidspunktet Sam og Natasja treffer hverandre burde Marina fortsatt være på kino og se den franske filmen *Vivre pour vivre*. I Marinas livshistorie var datteren ikke engang påtenkt på dette tidspunktet.

Når det gjelder dette logiske problemet, tilbyr Pelevin oss en løsning i kapittelet «Убийство насекомых» («Å drepe et insekt»). Der forteller Artur om «sjelens Magadan», en by hvor: «время по-другому течет: тут один день проходит, а там – несколько лет.»¹³⁰ Marinas mann Nikolaj tar henne med til sin by Magadan raskt etter at de treffes, og det er ganske riktig at Marina befinner seg her største delen av sitt liv. Men Marina treffer ikke mannen sin før etter at hun har gravet ferdig hulen, noe som i seg selv tar flere dager. Det kan altså se ut til at fiksjonsuniverset, tross denne forklaringen, har en liten *forskyvning* i tid – en forstyrrelse eller dissonans i tidsfremstillingen.

Flere andre eksempler kan underbygge en slik påstand. Mest iøynefallende er kanskje Maksim og Nikita, et plott som utspiller seg over kort tid, antagelig ikke mer enn høyst en time eller to. Hamplussene Maksim og Nikita møter sitt brutale endelikt når Sam røyker jointen de er fanget i. Fra tidspunktet hvor de hører hovslag utenfor og innser at de er fanget, til røyken begynner å velle inn til dem, ser det ikke ut til å gå mer enn et par minutter.

¹²⁷ Ibid. Far og sønn skarabeene ser de tre myggene sitte på en benk på strandpromenaden på side 25 og 26. Faren blir deretter drept under Marinas landing på side 40. Selv om de to skarabeene selv oppfatter dette som flere dager, må vi gå ut fra at det bare er én, ettersom Marinas landing ikke kan ha tatt mer tid enn høyst noen minutter.

¹²⁸ Ibid., 91, «Det var vanskelig å si hvor mange dager...»; 219 og 224, «dagene gikk»; 223, «I løpet av noen dager»

¹²⁹ Ibid., 230

¹³⁰ Ibid., 122. «Och tiden går annorlunda: när det går en dag här så är det flera år där.»

Allikevel hevder Sam at han fikk jointen av en mystisk rytter på strandpromenaden om morgen samme dag.¹³¹ Det som for hamplussene er minutter, er timer for Sam.

Samme dissonans inntreffer når nattsvermerne Mitja og Dimas plott sammenstilles med de øvrige plottene. Et sentralt punkt i handlingen, som også fungerer som møtepunkt for flere av karakterene, er tidspunktet hvor nattsvermerne tilfeldigvis befinner seg på turbåten samtidig som Artur, Arnold og Archibald. Fra båten kan man se Sams og Natasjas nakne kroppar i strandkanten. De soler seg og bader, men for Mitja og Dima er det natt. Dette er like før Mitja og Dima setter i gang med sin hasardiøse flyvetokt mot toppen av fjellet, allikevel er det med all sannsynlighet nettopp denne Sam observerer, når han samme formiddag sitter på kafé med Artur og diskuterer hangglidingens farer. Hangglideren de iakttar, ligner en sølvfarget nattsvermer. En tid etter ser han den samme hangglideren igjen – eller en annen, helt likedan, noe som ytterligere forsterker en påstand om at det de tar for hangglidere, i virkeligheten er Mitja og Dima.¹³² Keith Livers er av samme oppfatning i sin grundige studie av *Žizn' nasekomych*, «Bugs in the Body Politic».¹³³ At dette ikke kan stemme tidsmessig, er imidlertid noe Livers ikke drøfter i sin artikkel. Vi skal se på to måter å lese tidsforstyrrelsene i romanen på. Den første ser på tiden i lys av en bærende idé i romanen, nemlig Østen og buddhismen, den andre derimot, ser på tiden i lys av sjanger.

3.3.1 Østlig tid

Vi har tidligere sett at det østlige er av stor betydning i russisk åndsliv generelt, og at buddhistisk tankegods er av særlig betydning i Viktor Pelevins forfatterskap. Den viktigste forestillingen Pelevin har hentet fra buddhismen er *oppvåkningen*, det vil si erkjennelsen man kan oppnå ved å forsake, leve riktig og meditere. Buddha betyr jo nettopp «den som har våknet», og representerer det endelige og fullkomne i religionen. Forestillingene om *erkjennelse* og *oppvåkning* er også av enorm betydning i Pelevins forfatterskap. Det mest nærliggende eksempelet er kortromanen *Želtaja strela*, hvor hovedpersonen er fanget i en tilværelse han ikke kommer ut av før han har avslørt. Det viser seg at den virkeligheten han så ukritisk tok for å være den eneste mulige verden, i realiteten er et tog han og alle hans medpassasjerer er fanget på, et tog som beveger seg i høy hastighet mot en ødelagt bro. Pelevins kritikere søker ofte å lese Sovjetkritikk inn i verkene hans, og også i dette. Romanen unndrar seg likevel en slik lesning, og gir best mening når man som leser tar Pelevins

¹³¹ Ibid., 161

¹³² Ibid., 74; 85

¹³³ Livers, «Bugs in the Body Politic», 21

buddhistiske refleksjoner på alvor: Toget er ikke nødvendigvis en metafor på Sovjetunionen (selv om man kan se en viss parallell i dette toget som ruser så fort mot undergangen), men heller et bilde på *livet*, på hverdagen. Når protagonisten har våknet opp og sett virkeligheten for det den er, blir han i stand til å forlate toget, og fortsette livet sitt i den *virkelige* verden, en verden han tidligere ikke ante at fantes.

Også i romaner som *Omon Ra* og *Generation «P»*, samt i en hel rekke av Pelevins noveller,¹³⁴ er dette den sentrale ideen: Den verden vi lever i er en illusjon, og den eneste måten å avsløre den på, er å våkne opp og se verden slik den virkelig er. Oppvåkning og erkjennelse. Allikevel er Pelevin først og fremst satiriker, og i hans forfatterskap er det lite som er hellig. Disse forestillingene som i buddhismen er opphøyde sannheter, kan i Pelevins fremstilling også forvrenses, karikeres og til og med grovt vulgariseres, slik vi ser det i for eksempel i *Čisla* (2003, Tallene), en roman hvor Pelevins særegne «bearbeiding» av buddhismens lære er påfallende. Å gå grundigere inn på buddhismen som grunnlag for Pelevins forfatterskap ville vært en spennende studie, men dessverre ikke noe som kan rommes innenfor en besvarelse som denne. Vi har allikevel buddhismen med oss i lesningen av *Žizn' nasekomych*, og tar den frem når den kan berike og utvide forståelsen av romanen. I første omgang skal vi fokusere på buddhistisk *tidsforståelse*.

Man kan hevde at buddhismen, på et overgripende nivå, har et syklisk tidsbilde, ettersom man tror på reinkarnasjon. Samtidig fødes og dør man også i buddhistisk lære, og mellom disse to livsbegivenheter kan man regne tiden som lineær. Det er imidlertid mer komplisert enn som så, og det er den følgende komplekse forestillingen som er relevant for *Žizn' nasekomych*. I buddhismen blir verden gjerne fremstilt som et nett – metaforen kalles *Indras nett*. Dette nettet illustrerer hvordan alle ting henger sammen og er avhengig av hverandre. I det finmaskede nettet er det utallige små skjøter, og i hver av disse en perle. Hver eneste perle vil speile hele nettverket av tråder som strekker seg som linjer i ulike retninger, og alle de andre perlene. Perlene rommer helheten av nettet, samtidig som de er konkret plassert på sin egen akse.¹³⁵ Slik kan vi også se tiden. Hvert øyeblikk følger logisk etter et annet i en linje som for alle levende vesener vil ende med døden. Hva som skjer etterpå, reinkarnasjon eller ikke, er ikke relevant for denne utviklingen. Samtidig vil hvert enkelt øyeblikk romme hele tiden. Nettopp denne tidsforståelsen er det vi får presentert i *Žizn'*

¹³⁴ For eksempel i «Zatvornik i šestipalyj» og «Vesti iz Nepala»

¹³⁵ Jacobsen og Thelle, *Hinduismen og buddhismen*, 246-247

nasekomych: «Вся жизнь, – ответил Дима, – и, как ты выразился, даже больше, существует один миг. Вот именно тот, который происходит сейчас.»¹³⁶

Dette kan beskrives som et «evig nå», der både fremtiden og fortiden er inkorporert i det øyeblikket hvor man til enhver tid befinner seg. På den måten finnes det egentlig verken fortid eller fremtid, det eneste som finnes er *nå*.

Denne forestillingen kan om ikke forklare, så i hvert fall belyse rekkefølgen av hendelser i romanen. Denne rekkefølgen er ganske enkelt ikke viktig, det er kanskje til og med pedantisk og snevert å forsøke å tvinge romanen inn i en realistisk form. Vi har allerede understreket samtidigheten i insektenes kroppslige eksistens – at de er insekter og mennesker på samme tid. Kanskje kan denne teorien utvides til også å omfatte tiden. Vi kan dermed snu Kants sitat på hodet, og si: «Tiden har mer enn én dimensjon. Forskjellige tidspunkt er samtidige, og følger ikke etter hverandre». Også dette er en forestilling som ikke er gitt, og den lar seg ikke enkelt visualisere. Allikevel kan den høre logisk hjemme i et univers som Pelevins, hvor verken fysikkens lover eller tidens og stedets enhet respekteres.

3.3.2 Eventyrtid

Helt til sist i *Žizn' nasekomych* dukker det opp en gåtefull gestalt, en rødmaur som bærer en matroslue med påskriften «Ivan Krilov». Hvilken funksjon denne karakteren har i romanen er ikke gitt ved første øyekast, og kanskje er den ikke noen annen enn nettopp å bære denne lua. Ivan Krylov er Russlands mest kjente fabeldikter, en russisk Æsop, som har skrevet over 200 fabler og er svært populær. I motsetning til Æsops fabler, er Krylovs ikke moraliserende, men heller satiriske og morsomme. Dette er kanskje grunnen til at de har beholdt sin popularitet også i nyere tid. Pelevin velger i sin referanse å blande russisk og ukrainsk stavemåte – noe som til dels kan forklares med at handlingen utspiller seg i Ukraina – men allikevel ikke helt. Det er ingen åpenbar grunn til å forsake både den korrekte ukrainske stavemåten (Іван Крилов) og den korrekte russiske (Иван Крылов) til fordel for den blandingsvarianten han ender opp med (Иван Крилов).

Interessant nok er dette ikke det eneste eksempelet i ny russisk litteratur på at den gamle eventyrtradisjonen Ivan Krylov representerer, hentes opp igjen. I 2006 kom Olga Slavnikovas prisbelønnede roman *2017* ut, en roman hvis tittel straks fører tankene hen på Russlands rike tradisjon for samfunnskritisk science-fiction: Først og fremst *Moskva 2042* av

¹³⁶ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 189. «Hela livet, svarade Dima, och, som du uttryckte det, rentav mer än det, existerar i ett ögonblick. Just det ögonblick som äger rum just nu.»

Vladimir Voinovich, som også den tidligere nevnte *Metro 2033* tydelig alluderer til. Også George Orwells *1984* (1949) er en roman som befinner seg i samme tittellandskap, en roman som riktignok ikke er russisk, men som allikevel forholder seg til den russiske litterære kanon, i og med at den så tydelig er inspirert av Evgenij Zamjatsins langt tidligere *My* (1924, Vi).

Slavnikova bruker sin omfangsrike roman til å gjøre nettopp det Bakhtin i sin tid mente romanen var til for. Med kompetent og sikker hånd skaper hun sin helt egen romansjanger, ikke bare ved hjelp av science-fiction-elementene tittelen skaper forventninger om, men også ved å innføre en særegen eventyrkoloritt. En fantastisk roman altså, og ikke bare i den betydning som er relevant for oss i denne oppgaven. Slavnikovas protagonist er den bergtatte (også dette i ordets begge betydninger) Krylov, som leseren mot slutten av romanen får vite heter Venjamin. Det er imidlertid ikke dette navnet han bruker. Den mystiske kvinnen som har bergtatt ham, men som ikke har noen interesse av å lære hans virkelige navn, kaller ham Ivan, og det er slik også leseren kjenner ham. Denne henvisningen til Ivan Krylov er langt mer subtil enn Pelevins direkte, allikevel forholder disse romanene seg til Krylovs fabelunivers på ikke helt ulik måte.

De to forfatterne har begge gått tilbake til fortellerrøttene, til de opprinnelige historiene, for å beskrive en post-sovjetisk virkelighet. I de gamle fablene og eventyrene er historiene ofte om dyr, og det er dyr som har mye til felles med Pelevins insekter. Det ser ut til at dyrene i fablene lever i samme sfære som menneskene, og ikke er skilt fra dem verken ved språk, refleksjonsevne eller levesett. Slik omgås dyr og mennesker på samme ukompliserte og selvsagte måte som våre protagonister gjør, selv om det i fablenes tilfelle ikke eksisterer noen tvil rundt *hvem som er hva*, altså rundt karakterenes fysiske fremtoning. I Krylovs fabel «Trudoljubivij medved» («Den arbeidsomme bjørnen») for eksempel, er det åpenbart hvilken av karakterene som er bjørn, og hvilken som er mann. De fysiske grensene kroppene deres eksisterer innenfor overskrides ikke, men er allikevel elastiske. Det er heller ikke noe hindrer for at de to skal kunne snakke sammen og rådføre seg med hverandre. Bjørnen omtaler endog mannen med «sosed», nabo, noe som impliserer et nært og tillitsfullt forhold mellom de to.¹³⁷

I fabelen «Ščuka» («Gjedden») blir en gjedde stilt for retten for noen grusomme drap i den lokale dammen.. På samme tid som realismens lover naturligvis brytes ved at en gjedde skulle måtte stilles til ansvar i en menneskelig domstol fordi den gjør det gjedder helt naturlig gjør, respekteres anatomiens lover ganske påfallende; gjedden bæres nemlig til domslokalet i

¹³⁷ Krylov, *Basni*, 121-123

et egnet vannkar.¹³⁸ Krylovs fabler problematiserer ikke de *anatomiske* aspektene ved karakterenes kropp på samme måte som Pelevins roman gjør. Fablenes lekende og tøyelige verden er allikevel et naturlig fundament å bygge en kronotop på som skal utfordre realismens grenser, og eventyrets iboende aksept for å fremstille menneskelignende protagonister med ikke-menneskelig form vil på samme måte kunne være en inspirasjon for å danne en ny type karakterer i denne kronotopen, karakterer med overskridende og udefinerbare kropp.

Det er naturlig å nevne her at også Bakhtin anvender begrepet eventyrtid (*avantjurnaja vremja*), selv om hans bruk av det ikke sammenfaller med vår. Knappe-Poindecker understreker i sin besvarelse at det på russisk skilles mellom de to begrepene *avantjura* og *skazka* – slik det på engelsk skilles mellom *adventure* og *fairytale*. Ettersom vi ikke gjør den samme distinksjonen på norsk, kan vi lett ledes til å tro at Bakhtin med *avantjurnaja vremja* impliserer det samme som vi gjør, nemlig *det som forekommer i eventyr (skazki)*. Det gjør han imidlertid ikke, og en mer korrekt oversettelse av Bakhtins begrep vil være *opplevelsestid*, eller *episk tid* (Knappe-Poindecker kaller det opplevelsesroman eller episk roman).¹³⁹ Noe som allikevel sammenfaller er at Bakhtins eventyrtid heller ikke er realistisk tid. I kronotopene hvor denne tidsfremstillingen er rådende, for eksempel den folkloristiske kronotop vi allerede har nevnt som særlig relevant for *Žizn' nasekomych*, ser det ut til at tiden ikke går i det hele tatt. Heltene og heltinnene i disse romanene kan gjennomgå tilnærmet ubegrenset med eventyrlige opplevelser, uten at de eldes det minste.¹⁴⁰

Denne folkloristiske tiden har en folkeeventyrlig (*skazočnoe vremja*) karakter: «Denne type tid er karakterisert av *brudd på normale tidskategorier*, for eksempel kan arbeid som i virkeligheten tar årevis, gjennomføres på *en natt*.»¹⁴¹ Det kan altså se ut til at Bakhtins begreper ikke er helt klart definerte, og at de flyter noe over i hverandre. De gir allikevel en forklaringsmodell som kan brukes for å forstå tiden i *Žizn' nasekomich* – noe som kjennetegner denne, er jo nettopp bruddene vi opplever når vi forsøker å lese den innenfor en vanlig ramme for tidsforståelse. Bakhtin knytter denne tidspraksisen til en bestemt historisk periode, nemlig slutten av middelalderen. Knappe-Poindecker skriver følgende:

Verkene bygget på en sterk fornemmelse av at en epoke, det vil si middelalderen, var over. En realistisk tidsgjengivelse kan ikke formidle alle motsetninger og spenninger

¹³⁸ Ibid., 147

¹³⁹ Knappe-Poindecker, *Den Post-sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*, 15

¹⁴⁰ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 240. Sitatet beskriver tiden i den greske romansen, hvor den folkloristiske tiden er dominerende.

¹⁴¹ Knappe-Poindecker, *Den Post-sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*, 27

som preger slutten av en epoke, hevder Bakhtin. Derfor har alle tid-rom bilder samt handlingen enten en allegorisk karakter eller en symbolsk karakter i slike verker.¹⁴²

Žizn' nasekomych ble også utgitt i overgangen mellom det som utvilsomt kan kalles ulike epoker i historien, antagelig var fornemmelsen av at en periode definitivt var over enda sterkere i Russland i 1993, enn den var i Europa i slutten av middelalderen. At man derfor tyr til fortellertekniske virkemidler som også tidligere har kjennetegnet usikre overgangstider, er interessant og relevant.

3.3.3 Biologisk tid

Vi har sett på to ulike tilnærminger til romanens tidsfremstilling, som begge belyser romanen som helhet. Til sist skal vi kort kommentere et annet fenomen ved tidsbeskrivelsene i romanen, et som ikke berører alle karakterene, men kun to av dem. Det er de to eneste kvinnelige karakterene i *Žizn' nasekomych*: Marina og datteren Natasja. Av disse to er det bare Marina som friksjonsfritt passer inn i kategorien *kvinne*, Natasja er først og fremst et barn; at hun har et seksuelt forhold til Sam blir i romanen beskrevet i Nabokovske toner, det er altså ingen grunn til å anta noe annet enn at hun i beste fall er i starten av tenårene. At en litterær analyse med fokus på kropp også vil berøre kjønn, og at ulikheter mellom kjønnene – og forestillinger om ulikheter mellom kjønnene – slik nesten med nødvendighet vil bli en del av analysen, er et veldokumentert fenomen man ikke behøver å lese mange kroppssentrerte analyser for å observere. Det vil kanskje også være en naturlig og nødvendig del av den litterære analysen, på samme måte som det vil være en naturlig og nødvendig del av enhver analyse som drøfter enkeltmenneskets skjebne på en hvilken som helst arena.

Det kan i alle tilfelle se ut til at de to kvinnelige karakterene styres av en annen tidsforståelse enn de mannlige. Dette kommer først og fremst til syne ved nærlesning av tidsleddene i de tre kapitlene som utspilles i det vi kan kalle en «tradisjonelt kvinnelig sfære» i romanen, altså i de kapitlene som foregår i Marinas hule.¹⁴³ Handlingen i disse tre kapitlene er forholdsvis tradisjonell i kjønnspolitisk sammenheng. De kretser om det å finne seg et hjem, innredning av hjemmet, etablering med en partner og påfølgende svangerskap, barnefødsel og oppdragelse. Dette er et litterært rom hvor det ikke ser ut til å være plass for mannlige karakterer. Marinas mann Nikolai dør kort tid etter at han har befruktet henne, og selv spiser Natasja sin lillebror Andrei før han i det hele tatt har rukket å komme ut av egget.

¹⁴² Ibid., 27

¹⁴³ Dette er kapittel 3, 6 og 13.

I denne lukkede sfæren oppleves tilværelsen i termer av *forutbestemthet* – det ligger i ens egen natur hva man til enhver tid må gjøre, selv må karakterene bare komme på det: «[...] она [Марина] ощутила неясное томление – пора было что-то сделать. Марина никак не могла взять в толк, что именно, пока не обратила внимания на тихий шелест за спиной. Тогда она сразу поняла – или, скорее, вспомнила.»¹⁴⁴ Dette gjentar seg gjennom disse tre kapitlene. De to kvinnene, og i særlig grad Marina, «kjenner på seg», «forstår» og gjør ting fordi «det var på tide». Dette, at den kvinnelige kroppen er biologisk determinert og styrt av prosesser og sykluser – i motsetning til mannens, som i mindre grad er påvirket av biologien og dermed nyter en helt annen personlig frihet – er en vanlig forestilling som har gått igjen i kulturen helt frem til nyere tid. At Pelevin velger å hente opp igjen og bruke denne forestillingen kan delvis skyldes at han skriver om insekter, som jo i større grad lar seg lede av instinkt enn mennesker gjør. På den annen side er jo også romanens mannlige karakterer insekter, uten at de ser ut til å styres av samme tilskyndelser.

Denne mer eller mindre isolerte kvinnelige verdenen av «biologisk tid» ser ut til å skape et determinert og ufravikelig handlingsforløp for de to kvinnelige karakterene i romanen. Marina er full av drømmer for fremtiden, men gjør allikevel det hun er ment å gjøre, sett fra naturens side. Hun er dronningmaur, og har sterke instinkter som leder henne til å grave en hule, når det hun egentlig ville var å reise til Frankrike; til å akseptere mannen Nikolai, selv om den hun egentlig drømte om var den romantiske helten fra filmen; og til å legge egg, når hun kanskje helst ville gå ut og utforske de hundretalls forlystelser Paris' uteliv har å by på.¹⁴⁵ Det kan synes som om Marina i praksis ikke har noen egen vilje, og det er denne biologiske determinismen som også er hennes undergang. Som dronningmaur er hun bare en slave for maurstakken; så snart eggene hennes er lagt mister hun all fysisk mobilitet og er lenket til hulen for resten av sitt liv. Ironisk nok har det innledende kapittelet om Marina fått samme navn som Claude Lelouches film: «Žit', čtoby žit'» («Å leve for å leve»). Det er jo nettopp dette Marina ikke får sjansen til, selv lever hun ikke for noe annet enn å få barn, og å overføre sine egne urealiserte drømmer på datteren Natasja.

Det er denne skjebnen Natasja forsøker å unngå når tiden er kommet for hennes naturlige forpopping. At også hun er forutbestemt til en definert rolle i murtua, kommer til uttrykk i Marinas «skrekkblandede glede» når hun oppdager at to av eggene ikke inneholder

¹⁴⁴ Pelevin, *Žizn nasekomych*, 46. «[...] hon [Марина] kände en oklar åstundan – det var dags att göra något. Marina kunde inte på något vis få klart för sig exakt vad det var hon borde göra, tills hon lade märke till det svaga suset bakom ryggen. Då insåg hon genast – eller rättare sagt kom ihåg.»

¹⁴⁵ Ibid., 50: «В это время в Париже сотни развлечений»

kjønnsløse arbeidsmaur, men maur med vinger som henne selv.¹⁴⁶ Men i stedet for å gå fra maularve til voksen maur, slik moren Marina i sin tid må ha gjort, og som er den naturlige forvandlingsprosessen alle maur må igjennom, kommer Natasja ut av kokongen som flue. Hun vil ta skjebnen i egne hender, og komme seg bort fra hjemstedet. Men heller ikke for Natasja lykkes det. Om hun går under på grunn av Sam eller på grunn av den gamle spådommen som dømte henne til å være redd for romertallet tre er ikke sikkert, men i begge tilfeller vil man kunne skylde på *skjebnen*, altså på det determinerte man ikke kan unnslippe.¹⁴⁷

Til sammenligning lever romanens mannlige karakterer friere liv. De tre myggene er mobile og oppfinnsomme, de kan bevege seg fra land til land – endog fra kontinent til kontinent – og står fritt til å leve ut de drømmene de har, det være seg økonomiske, seksuelle eller narkotiske eventyr. Det samme gjelder for sikaden Serjoža og etter alt å dømme også for de to nattsvermerne, selv om disse i størst grad fokuserer på de indre reiser og oppdagelser.

Den kulturelle forestillingen om hvordan den kvinnelige kroppen underlegges det biologisk determinerte, er noe feministiske tenkere har arbeidet med i årtier. Vi skal ikke her gå inn på denne diskusjonen, som er for omfattende og kompleks til å kunne ytes rettferdighet i denne sammenheng. Det holder å registrere at de to kvinnene i romanen er underlagt en særlig tidsforståelse, jeg har valgt å kalle den *biologisk tid*, og at dette er en tid som former og avgjør deres skjebner på en annen måte enn for deres mannlige motstykker. Dette er også et illustrerende eksempel på hvilke forventninger og verdier som er knyttet til den menneskelige kroppen, her i egenskap av en *kjønnet* kropp, i litteraturen. Vi skal fordype oss videre i den litterære kroppen.

4.0 Kroppen

Enhver kultur er kroppsorientert. Det er fordi all erfaring går via kroppen. Vi puster, sanser, elsker og arbeider, spiser og avfører, vi tar inn de andre og støter dem ut igjen. Det symbolske og det konkrete flyter over i hverandre. Det kan ikke tenkes en kropp uten at den er innskrevet i et symbolsk univers, og vi kan ikke skille natur fra kultur.¹⁴⁸

Dette skriver Isdahl og Skårderud i sin bok *Kroppstanker*, en antologi om kroppen i kulturen, og om kulturen i kroppen. De legger stor vekt på kroppens symbolverdi – kroppen er et *display* skriver de, det vil si en flate hvor alle former for kulturelle forestillinger vises, konkret

¹⁴⁶ Ibid., 217

¹⁴⁷ At Natasja også som flue og i forhold til Sam er underlagt en bestemt skjebne uttrykkes eksplisitt: Denne skjebnen kan leses i vingene hennes første gang hun treffer Sam, s. 76

¹⁴⁸ Isdahl og Skårderud, «En introduksjon», 10

og visuelt. Menneskekroppen vil altså være et sentralt symbol i enhver kultur. Allerede i tidlige religiøse tekster har man fokusert på det kroppslige, da helst i den forstand at kroppslige begjær og behov skulle forsakes til fordel for de åndelige. For eksempel ser man dette i apostelen Paulus skrifter fra den aller tidligste begynnelsen av vår tidsregning,¹⁴⁹ eller i det gamle buddhistiske yogaritualet, en praksis hvor mestring og kontroll av kroppen er i fokus. Videre gjennom århundrene har det i religiøse og religionsfilosofiske skrifter vært fokus på den *kroppslige* gjenoppstandelse etter døden, heller enn den sjelelige. Forholdet mellom kropp og sjel, og kropp og ånd, i kristen tradisjon er interessant – for eksempel at man under nattverdritualet også i dag omtaler brødet og vinen som Jesu legeme og blod. Nattverden er et ritual som handler om soning og tilgivelse, noe som oppnås ved å innta noe så håndfast og konkret som Jesu faktiske fysiske kropp. Også i det gamle Egypt var kroppen knyttet til transcendens til andre verdener, eller sfærer av virkeligheten, på en annen måte enn i dag. Dette var tanken bak balsameringene; det var ikke bare sjelen som skulle leve videre, også kroppen skulle kunne fortsette å eksistere i samme form som den hadde i live.

Menneskekroppen har vært underlagt så mange ulike kulturelle forestillinger at det ikke er urimelig å stille seg spørsmålet om det i det hele tatt er mulig å definere en fysisk kropp: Vil den ikke alltid være bare et produkt av det aktuelle samfunnets *forestillinger* om den? Under sovjetisk styre dyrket man en kroppslig myte som er interessant på mange måter, både ved hvor omfattende den var, hvordan den videreførte forestillinger med bakgrunn langt tilbake i den russiske kulturen, og – for vår studie det aller mest interessante – hvordan dens hegemoni måtte brytes på radikalt vis etter Sovjetunionens oppløsning. Den uovervinnelige sovjetiske kroppen blir utsatt for en dekonstruksjon som avslører russisk åndslivs iboende maksimalisme; det holder ikke å modifisere det sovjetiske kroppsidealet – nei, hele den menneskelige kroppen må brytes ned, for på denne måten å kunne oppstå i ny og uforutsett form.

Dette er noe av det vi skal se på når vi nå skal gå i gang med en analyse av *Žizn' nasekomych* i lys av *kroppens kronotop*. Bakhtin presenterer redskaper for en slik analyse i «Den rabelaisianske kronotop», som er sekvens nummer VII av kronotopessayet. Det er de syv kategoriene (rjady) vi har tidligere har oppsummert. Disse kategoriene er Bakhtins metode for å gjennomføre en kronotopisk analyse av kroppen i litteraturen, og vi vil også benytte deres rammeverk i vår analyse.

¹⁴⁹ Paulus ble antagelig født noen gang mellom år 10 og 5 fvt, og døde ca i år 64-65 evt.

Bakhtin hevder at Rabelais' behandling av kroppen tjener et bestemt formål, den skal «føre sammen det som tradisjonelt har vært adskilt og skille ad det som tradisjonelt har vært knyttet sammen.»¹⁵⁰ Det som tradisjonelt har vært sammen, er et resultat av falske forbindelser som har blitt opprettholdt av tradisjon, og religiøs og offisiell ideologi. Rabelais' prosjekt er å bryte ned disse forbindelsene, og bygge opp nye, sannere forbindelser som ivaretar tingenes sanne natur. At disse kategoriene, som jo utelukkende er fokusert på menneskets kropp, skal kunne rive ned gamle verdensbilder og bygge opp nye, sier mye om Rabelais' syn på menneskekroppen, men også om Bakhtins. Bakhtin hevder at Rabelais gir kroppen tilbake et språk og en mening, og dette kan man ta med seg i en analyse av kroppen. Hvordan er kroppens språk hos Pelevin, og hva er dens mening? Dette kan vi nærme oss gjennom Bakhtins kategorier.

4.1 Kroppens kronotop: syv kategorier

I det følgende vil vi legge vekt på de av kategoriene i kronotopessayet som er mest relevante for *Žizn' nasekomych*. Det er naturlig å gå grundigst inn på kategoriene (1): Kroppens anatomiske og fysiske aspekter, (3): Mat og spising, (5): Seksualitet og samleie, (6): Død og (7): Avføring. Kategori (2): Bekledning av kroppen synes i vårt tilfelle så lite relevant, at vi utelukker denne fra grundigere analyse. Kategori (4): Drikke og drukkenskap vil heller ikke bli drøftet som eget punkt. Ettersom det insektene i stor grad livnærer seg på er blod, vil kategorien falle sammen med kategorien mat og spising. I utgangspunktet skiller Bakhtin disse to kategoriene fra hverandre, men når det kommer til praktisk gjennomføring av analysen, slår imidlertid også han dem sammen til én kategori.¹⁵¹ I dette universet er det er maten (det vil si blodet) som fører til «drukkenskap», *rus* vil således for noen av karakterene være en naturlig følge av spiseakten.

Plottene berører de syv kategoriene i ulik grad. For å bruke Isdahl og Skårderuds termer kan vi si at karakterene befinner seg på ulike stadier i en *vertikal akse* som strekker seg fra det kroppslige og opp mot «det hellige»; altså forsakelse av kroppen til fordel for, i Pelevins tilfelle, oppvåkning og åndelig opplysning.¹⁵² Nederst på denne akse befinner myggene, Natasja, og Marina seg. Deres narrativ er dominert av kroppslige prosesser, som overlapper hverandre på ofte grotesk og ukonvensjonelt vis. Det er i disse plottene kannibalisme, seksualitet, spising, drukkenskap og avføring i alle sine ulike varianter

¹⁵⁰ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 319

¹⁵¹ Ibid., 327

¹⁵² Isdahl og Skårderud, «En innledning», 7

forekommer. Tilsynelatende minsker sjansene for en karakters åndelige oppvåkning i takt med forekomsten av groteske elementer i plottet. Øverst på akse er Mitja og Dima, som verken spiser, drikker, avfører eller elsker innenfor narrativet. Deres plott består utelukkende av streben etter åndelig oppvåkning. Talende nok er en av prøvelsene Mitja må gjennom på denne strevsomme ferden, en slåsskamp mot sitt eget lik.¹⁵³ Et lik kan tolkes som det *ultimate kroppslige*, altså som kropp i ren form, uten enhver form for *ånd*, *sjel*, personlighet eller indre aspirasjoner. Det er denne kroppen Mitja må bekjempe før han kan håpe på å forstå det han er nødt til å forstå før han kan transcendere sin egen kroppslighet.

De øvrige karakterene befinner seg på ulike stadier på samme akse, skarabeene er høyt oppe, mens hampluse, hvis eksistens i stor grad er definert av rus, er langt nede. Serjoža er særlig interessant fordi han beveger seg opp og ned på akse, i takt med egen evne til å arbeide seg mot sitt livs *mål*, altså overflaten.

4.1.1 Kroppens anatomiske og fysiske aspekter: Insektkroppens kronotop

Bakhtin bemerker at Rabelais viser en særskilt fysiologisk presisjon og sans for det visuelle når han beskriver karakterenes kropp. Ned til minste, groteske detalj får leseren vite nøyaktig hva som skjer i kroppen ved for eksempel fødsel, og – i særlig grad – død.¹⁵⁴ Rabelais' kunnskaper om og fascinasjon for menneskekroppen kan i alle fall delvis forklares med at han var lege. At kroppsbeskrivelsene ikke nødvendigvis er *troverdige* i realistisk forstand, for eksempel når det gjelder kjempenes enorme fysiske dimensjoner, gjør ikke den anatomiske presisjonen i det litterære språket mindre påtagelig. Dette er en del av Rabelais' litterære metode, og som Bakhtin påpeker, er det et sted hans særegne groteske latter kommer til uttrykk.

I *Žizn' nasekomych* burde de anatomiske aspekter ved kroppen være av minst like stor interesse, men her er det det motsatte som er tilfelle: Leseren vet nemlig *ikke* hvordan kroppene fungerer. Mangelen på oppklarende beskrivelser av karakterenes fysiognomi er ganske enkelt påfallende. Når Pelevin av og til beskriver en karakters fysiske fremtoning, vi tar Sams første møte med Natasja som eksempel, er det med en påtatt naivitet som for å erte leserens nysgjerrighet. Her beskrives Natasjas flotte grønne hud, sugekoppene blir fremstilt i sensuelle vendinger, og de blafrende, skjøre vingene blir et talende symbol på hele den unge jentas sårbarhet.¹⁵⁵ Disse beskrivelsene tjener imidlertid ikke til noe annet enn å skape

¹⁵³ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 238-242

¹⁵⁴ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 321

¹⁵⁵ Sam og Natasjas første møte finner sted på s. 76-77

grunnleggende anatomisk forvirring hos leseren; for hvordan kan Natasja sitte ved et restaurantbord og flørte og drikke sjampanje når de fysiske beskrivelsene av henne fullstendig sammenfaller med en flues? Dette gir ikke Pelevin oss noe svar på. Hans løsning på denne litterære utfordringen er å mystifisere, unndra seg forklaringer, og å stole på leserens evne til selv å visualisere. Dette er *Pelevins* litterære metode, og *hans* særegne latter. Som vi har sett, skriver denne seg inn i en russisk, litterær tradisjon som begynte allerede med Gogol.

Noe som ytterligere kompliserer bildet, er at det ikke bare er de anatomiske utfordringene knyttet til den doble menneske/insekt-identiteten leseren må forholde seg til, også karakterenes insektidentitet kan synes problematisk. Et påfallende aspekt ved insektkroppen i *Žizn' nasekomych* er at den ikke på noen måte forholder seg til biologien. Pelevin tar seg full frihet med naturen, og forsøker ikke på noe tidspunkt å gi inntrykk av at han har kunnskaper om, eller i det hele tatt bryr seg om, entomologi. Det vi møter er altså en fullstendig oppdiktet og fantastisk insektverden, som ikke lar seg belemre med naturalistiske detaljer fra virkeligheten. For eksempel kan tordivlenes forvandling til skarabeer lyde kunstig, ettersom tordivlen er en type skarabé i utgangspunktet.¹⁵⁶ På samme måte er *rødmaur* (*ryžij muravej*)¹⁵⁷ en vag artsbeskrivelse. Adjektivet «ryžij», som kan bety både *rød* og *rødhåret*, gjør det uklart om det er en artsbeskrivelse i det hele tatt, eller om det er en henvisning til karakterens hårfarge. Antagelig er det ikke annet enn en lek med ord, på samme måte som Pelevin gjentatte ganger leker med ordet for *barter*, «usy», som også kan bety *følehorn*.¹⁵⁸ Det entomologiske må derfor nærmest ses bort fra når karakterenes kropp skal drøftes.

Det aller mest sentrale elementet i karakterenes fysiologiske tilværelse er allikevel deres evne til metamorfose. *Metamorfosen* blir således et av de mest grunnleggende motiv i romanen. Archibald forteller at moren hans var mariehøne, mens faren var kakerlakk, og fremstår slik som en gestalt man kun kan se for seg ved hjelp av godt utviklet forestillingsevne.¹⁵⁹ Han blir til alt overmål klandret av sine venner Arnold og Artur fordi han er slik en dårlig mygg – sannheten er selvsagt at han ikke er noen mygg i det hele tatt, og en slik anklage gir kun mening i et univers hvor man har muligheten til å forandre biologisk art, om man bare prøver hardt nok. Selv ser han seg også som en slags mygg; han kan fly, han drikker blod, men helst når det er donert frivillig og konserververt. Ved synet av Natasjas nakne ben kan det synes som det er en myggs instinkter som våkner i ham. Han feiler imidlertid i

¹⁵⁶ Store Norske Leksikon: <http://snl.no/skarab%C3%A9> hentet 31.01.14

¹⁵⁷ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 249

¹⁵⁸ Ibid., 82 og 197-199

¹⁵⁹ Ibid., 126

utførelsen: «И потом, кто же в ляжку кусает? Только самоубийцы. Это ведь самое чувствительное место.»¹⁶⁰ Artur tolker hendelsen som at Archibald endelig hadde bestemt seg for hvilket insekt han egentlig var: «Наверно, просто решил умереть как комар.»¹⁶¹

Archibalds insektform er ubestemmelig, men allikevel stabil, han gjennomgår ingen metamorfose. Sikaden Serjoža derimot, er en karakter som gjennomgår en serie forvandlinger. Sikaden er forbundet med mange myter og kulturelle forestillinger, i gammel kinesisk tradisjon blant annet udødelighet og gjenfødelse.¹⁶² Dette ser ut til å gjelde også for Serjoža. Forvandlingen fra nymfe til sikade er en naturlig metamorfose, han gjennomgår imidlertid også forvandlinger som ikke forekommer i naturen.

Kapittelet hans avsluttes i det han når jordoverflaten, i et ambivalent døds- eller gjenfødselsøyeblikk. Men livet under jorden som nymfe er hardt, det er lett å miste målet, overflaten, av syne i en hverdag som ellers bare består av arbeid. Når dette skjer endrer Serjoža fysisk form og blir kakerlakk: «Одновременно он стал немного по-новому понимать жизнь [...] а это новое чувство повлекло за собой чисто анатомические изменения.»¹⁶³ Dette er en fysisk forandring som beskrives forholdsvis detaljert, og som er merkbar og forunderlig også for Serjoža selv. Han oppdager nye sider ved sin egen kropp, lærer seg å bruke den på en ny måte, og opplever et nytt samhold med sine kolleger under jorden, som jo også er kakerlakker. Når sannheten går opp for Serjoža – at han selv er blitt en kakerlakk – reagerer han med sjokk og vantro, og forvandler seg selv straks tilbake til en sikadenymfe. Denne prosessen gjentar seg to ganger.

Serjožas forvandling frem og tilbake mellom sikadenymfe og kakerlakk er talende for hele romanens holdning til karakterenes anatomi. Det fysiske er i stor grad knyttet til indre aspirasjoner: Man kan bli et annet insekt om man lykkes i å oppnå en viss grad av innsikt. For Serjoža er målet å bli sikade, men veien dit er lang og hard – på samme måte som veien mot enhver form for personlig vekst er krevende, særlig innen buddhistisk lære. Når han av og til gir etter for mer hverdagslige gleder, som felleskap med kolleger og ulike materielle goder, blir han redusert til et insekt med betydelig flere negative konnotasjoner enn den, kulturelt

¹⁶⁰ Ibid., 162. «Och förresten, vem är så dum att han sticker i ett lår? Rena självmordet. Det är ju det känsligaste stället av alla»

¹⁶¹ Ibid., 135. «Antagligen beslöt han sig helt enkelt för att dö som en mygga.»

¹⁶² Kritsky og Cherry, *Insect Mythology*, 10-11. Dette kan antagelig forklares ved sikadens lange livsløp; noen arter lever under jorden i nymfeform i hele 17 år før de kommer til overflaten og blir ferdige sikader. (Store Norske Leksikon: <http://snl.no/sikader>. Hentet 31.01.14)

¹⁶³ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 197. «Пå samma gång började han uppfatta tillvaron lite annorlunda [...] och denna nya känsla drog med sig rent anatomiska förändringar.»

sett, forholdsvis positivt ladde arten sikade.¹⁶⁴ Forsakelse, hardt arbeid og stadig søken er det som til slutt fører Serjoža til overflaten, og til det nye livet som venter ham der.

Som vi har påpekt, er det en (sjelelig) forbindelse mellom Serjoža og Mitja. Det er også de samme utfordringer som preger deres respektive plott. Serjožas søken leder ham mot overflaten og en fysisk forandring som gjør ham til sikade. Mitja søker etter noe mer abstrakt, nemlig *lyset*, som i buddhismen er det fremste symbolet på innsikt og opplysning,¹⁶⁵ og også han blir belønnet med en «oppgradering» i anatomisk status. Kritsky og Cherry skriver i *Insect Mythology*: «As the moth is irresistibly attracted to the light, so the soul is drawn to divine truth. The moth is thus a symbol of the souls quest for truth.» De fortsetter: «In most mythology, moths are commonly associated with the soul.»¹⁶⁶ Så lenge Mitja søker etter lyset/den opphøyde sannheten, er hans fysiske form en nattsvermers, noe som gir mening i det mytologiske universet Kritsky og Cherry skisserer. Etter lange samtaler med Dima og mentale øvelser i å se verden «slik den egentlig er», endrer Mitja imidlertid form fra nattsvermer til ildflue – et insekt som skaper *sitt eget lys*, fremfor å jakte på eksterne lyskilder. Slik sett lykkes også han, etter mange anstrengelser, i å oppnå målet for sin søken.

I Rabelaisessayet omtaler Bakhtin den avsluttede og enhetlige kroppen som en *klassisk kanon*.¹⁶⁷ Den står i kontrast til den *rabelaisianske* kroppen, som er en grotesk kropp. Den er ikke lukket eller avsluttet, den åpen mot resten av verden. Den groteske kroppen er en kropp som overskrider sine egne grenser, den er uferdig og i en kontinuerlig skapelsesprosess. Kroppene i *Žizn' nasekomych* er verken avsluttede eller enhetlige. Som vi har sett, er de tvert imot i stadig forandring. Åpenheten mot omverdenen gjør at de kan endre seg, de påvirkes av samhandling med hverandre og egne erfaringer, og kroppene uttrykker gjennom fysiske prosesser individets posisjon i verden. Denne dynamiske og kommunikative kroppen er en verdifull og spennende kilde til informasjon om fiksjonsuniverset.

På denne måten ser vi hvordan kroppen blir en verdiladet enhet hos Pelevin. Den er en litterær størrelse med stort potensiale. Den inneholder muligheter for utvikling og forandring for karakterene, enten det er til det bedre eller til det verre. Vi kan utlede en tydelig moral gjennom de anatomiske forvandlingene de gjennomgår: Gjennom forsakelse, refleksjon og streben etter å se verden for det den «egentlig er» kan karakterene oppnå en ny artsmessig status. I naturen er det selvsagt ingen grunn til å anta at noen insektarter skulle være bedre

¹⁶⁴ Kritsky og Cherry, *Insect Mythology*, 10-11

¹⁶⁵ Jacobsen og Thelle. *Hinduismen og buddhismen*, 312

¹⁶⁶ Kritsky og Cherry, *Insect Mythology*. Begge sitater fra side 19

¹⁶⁷ Bakhtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, 34-35

eller mer verdifulle enn andre, i kulturen knyttes det imidlertid verdi til noen arter, og negative forestillinger til andre. Sikade, ildflue og skarabé er arter som det i de fleste kulturer er mange positive forestillinger knyttet til, mens det for kakerlakken og nattsvermeren (møllen) er mange negative.

For Natasja, som endrer art fra maur til flue, er imidlertid situasjonen den motsatte. Hun er den eneste som ved et bevisst og kalkulert valg reduserer sin egen status, selv om det for den unge jenta er den eneste tilgjengelige måten å unngå morens skjebne på. Til mauren knytter det seg i de fleste kulturer i stor grad positive forestillinger: «[...] the ant is a universal symbol of industry, thrift, providence, and forethought, and, in the old testament, also of wisdom.»¹⁶⁸ Fluen derimot, er nesten alltid belastet med negative: «The fly represents feebleness and insignificance [...] In addition, the fly is a symbol of importunity, greediness, curiosity, worthlessness, and impudence.»¹⁶⁹ Det etterlates også liten tvil innad i fiksjonsuniverset om at Natasja har tatt et uklokt valg: «Опомнись! В нашей семье такого позора отроду не было!»¹⁷⁰ er Marinas fortvilede respons, og Natasjas endrede fysiske status fører heller ikke noe godt med seg for hennes egen del.

Vi har bemerkt at den fysiske kroppen, og mestring og kontroll av denne, er et sentralt element i mange religioner. Gjennom ulike øvelser kan kroppen søke seg bort fra de lavere sfærer og opp mot det hellige. Slik er det også i buddhismen og hinduismen, hvor de fysiske øvelsene i yoga er et uttrykk for «streben etter det hellige gjennom en perfekt mestring av sin kropp.»¹⁷¹ Det er mulig å se de fysiske transformasjonene i *Žizn' nasekomych* som et uttrykk for en slik søken. Prosessen kan riktignok synes snudd på hodet hos Pelevin, uten at dette på noen måte burde overraske en leser av hans forfatterskap. I buddhismen kan det hellige nås gjennom kontroll og disiplinering (noe som i praksis fører til konkrete fysiske endringer) av kroppen. For våre insekter er det oppnåelsen av det hellige (hos Pelevin ofte «sannheten om verden») som leder til de fysiske forvandlingene. Det er ikke dermed sagt at de fysiske forvandlingene var et mål i seg selv; de er heller et uttrykk for at et transcendentalt mål er nådd. På denne måten kan kroppen ses som en konkret målestokk for åndelig mestring, noe som ikke er ulikt kroppssynet som var dominerende under europeisk middelalder.

Vi har drøftet hvordan den zoologiske dobbeltheten bærer i seg elementer fra eventyrsjangeren, først og fremst representert ved fabeldikteren Krylov. Men hvorfor velger

¹⁶⁸ Kritsky og Cherry, *Insect Mythology*, 4

¹⁶⁹ Ibid., 15

¹⁷⁰ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 227. «Besinna dig! I vår släkt har då aldrig någon någonsin skämt ut sig så!»

¹⁷¹ Isdahl og Skårderud, «En introduksjon», 7

Pelevin insekter i sin fremstilling? Selv om noen av Krylovs fabler handler om insekter, er de langt fleste om dyr. Insekter har allikevel en annen symbolverdi knyttet til seg enn dyr har. Som gruppe betraktet er de *ekstreme* på en måte dyr ikke er: De er, dømt etter vår målestokk, ekstreme både i størrelse, i mengde, i levetid og i fysisk sårbarhet. Mengden av myter, kulturelle forestillinger, overtro og ordtak knyttet til ulike insekter er overveldende i de aller fleste kulturer.¹⁷²

At insekter er sårbare skapninger i møte med mennesket, må være en av de mest grunnleggende forestillinger vi har om dem. Dette er noe som kommer til uttrykk gjennom en mengde folkelige uttrykk, blant annet det følgende, som er så velbrukt i russisk språk at Gogol, i skuespillet *Revizor*, kan tillate seg å snu det på hodet med åpenbar komisk effekt: «С тех пор, как я принял начальство, – может быть, вам покажется даже невероятным, – все, как мухи, выздоравливают.»¹⁷³ Å «bli friske som fluer» blir komisk selvmotsigende i vår forestillingsverden – fluer overlever ganske enkelt ikke i hopetall slik legen påstår, ordspråket (både det russiske og det norske) lyder jo «å dø som fluer». Slik får Gogol på humoristisk vis formidlet nettopp det han ønsker, nemlig at legen er full av oppspinn, og at situasjonen på sykehuset hans snarere er den motsatte.

Science fiction er en sjanger som kan brukes for å uttrykke menneskets fremmedgjøring og sårbarhet i en fremtidig verden som ofte er farlig, truende eller fiendtlig, på helt andre måter enn det tradisjonelt gis rom for i den realistiske romanen. Sjangeren har derfor vært favorisert av forfattere som vil uttrykke samfunnskritikk, teknologiskepsis (eller -optimisme) eller andre sosiale spørsmål som ikke like enkelt – eller subtilt – lar seg uttrykke i de øvrige sjangere. Pelevins forfatterkollega Vladimir Sorokin sier følgende om science fiction-sjangeren: «Noe annet som også er paradoksalt er at vi i løpet av de siste 20 årene ikke har sett en eneste realistisk roman med en god beskrivelse av samtiden. Den er blitt beskrevet på en god måte på science fiction- og fantasyspråket.»¹⁷⁴ Selv bruker Sorokin begrepet *fantastiska*, som er russernes samlebegrep for sjangrene med fantastiske trekk, det vil si det vi kategoriserer som science fiction og fantasy. Sorokin gjør dette også selv, blant annet med den fremtidsdystopiske romanen *Den 'opričnika* (2006, *En opritsjniks dag*). Viktor Pelevin regnes selv ofte for science fiction-forfatter. Romanen *S.N.U.F.F.* er en sjangerren science

¹⁷² Kritsky og Cherry går gjennom en mengde av dem på side 4-21 i *Insect Mythology*.

¹⁷³ Gogol, *Revizor*, 50. «Siden jeg overtok ledelsen – De synes kanskje det lyder utrolig – har alle blitt friske som fluer.» Min oversettelse

¹⁷⁴ Sorokin i Bokprogrammet 04.02.14, NRK. «Парадокс в том ещё, что за последние, я думаю, что лет двадцать, нет реалистичного романа, который хорошо бы описал современности. Это вот... То есть, её описывали только языком фантастики или гротеска.» Min gjengivelse av Sorokins muntlige sitat.

fiction-roman, men også flere av hans øvrige romaner befinner seg i et grenseland mellom flere ulike sjangre, deriblant science fiction.

I Olga Slavnikovas science fiction-roman *2017* er insektmetaforene hyppige og påfallende. For eksempel ligner menneskets kroppsvæsker et insekts¹⁷⁵ og musikk kan minne om surr fra mygg.¹⁷⁶ Karakterene sammenlignes med insekter i sårbare situasjoner, for eksempel med en flue fanget i en tallerken med melk,¹⁷⁷ eller med ihjelslåtte og ihjelklemt insekter, antagelig ofre for en verden hvor dimensjonene er for store for dem.¹⁷⁸

Slavnikova har skapt en truende og uoversiktlig verden for sine karakterer: Det politiske systemet er korrupt, det er enorme forskjeller mellom fattig og rik, teknologien er ofte uforståelig og utilgjengelig for andre enn noen få, som bruker den for egen vinning slik at flertallet blir skadelidende. Ovenpå alt dette bryter det ut sosial uro og meningsløse opptøyer, og i denne kompliserte og vanskelige verden er det enkeltmennesket skal overleve. Insektmetaforene understreker menneskekroppens fysiske svakhet og korte liv i en verden hvor vold og uro dominerer. I science fiction-litteraturen blir insekter til et effektivt symbol på det sårbare og forgjengelige. Det er kanskje derfor ikke unaturlig at insekter blir temaet også i en roman som er unnfanget i en tid preget av oppbrudd, store forandringer og grunnleggende usikkerhet ikke bare rundt fremtiden, men også rundt fortiden.

4.1.2 Mat og spising

Bakhtin redegjør grundig for spise- og drikkekulturen som kommer til uttrykk i *Gargantua og Pantagruel*. Denne kategorien er av enorm betydning i den karnevalistiske litteraturen, den grenser til en rekke av, om ikke alle, de øvrige kategoriene, og knapt en episode i denne romanen er uberørt av den.¹⁷⁹ Spising og drikking fremstilles som grunnleggende positive handlinger i Rabelais' verden. Også i *Žizn' nasekomych* er mat av en viss betydning, men spising er ikke på langt nær et så sentralt motiv som hos Rabelais, og her er det ikke forbundet med noe positivt. Livers beskriver spiseaktene i *Žizn' nasekomych* slik: «[...] eating/drinking emerges as the ultimate act of predatory power,»¹⁸⁰ og han fortsetter: «Far from providing nourishment, eating in Pelevin's narrative effaces any shred of one's humanity, exposing

¹⁷⁵ Slavnikova, *2017*, 175

¹⁷⁶ Ibid., 217

¹⁷⁷ Ibid., 260

¹⁷⁸ Ibid., eks. s. 428 og 443

¹⁷⁹ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 327

¹⁸⁰ Livers, «Bugs in the Body Politic», 4

instead the thinly veiled ‘bestial’ nature that lies at the core of the insect world.»¹⁸¹ Dette er beskrivende for en del av spiseepisodene i romanen, og særlig dem som grenser til, eller overskrider grensen for, kannibalisme. Allikevel er ikke bildet fullt så entydig og bestialsk som Livers antyder. Mat *kan* også være en kilde kun for ernæring, og den kan også ha andre funksjoner.

Vi kan skissere noen generelle tendenser basert på de ulike karakterenes plott. Som allerede nevnt er spising for de tre (fire med Archibald) myggene nesten utelukkende knyttet til blod. Blodsugingen fører til en slags rus, som kan anta ulik karakter. Det ser ut til at den naturlige rusen som følger et måltid av blod, er en mild, pasifiserende og kreativ rus, slik tilfellet er for Sam og Arnold innledningsvis i siste kapittel.¹⁸² Den aggressive og destruktive rusen myggene opplever etter Sams første møte med russisk blod, beskrives som et uhell og et unntak – myggene kunne jo ikke vite at blodgiveren hadde drukket parfyme, og slik nærmest forgiftet dem. Når det gjelder blodsugingsakten, er det tilfeller hvor den utelukkende har en praktisk funksjon, altså å slukke sulten. Selv om denne spisehandlingen går på bekostning av parten som blir stukket, er konsekvensene allikevel ikke verre enn en midlertidig blekhet og et kløende myggstikk.¹⁸³ Det er kanskje ikke så sympatisk, men å kalle det *bestialsk*, slik Livers gjør, lar seg vanskelig forsvare. Spiseakten kan også være del av en seksuell handling, og således grense til seksualitetskategorien. I noen tilfeller kan den ha en sosial funksjon. Den får da en fellesskapsdannende rolle, og speiler ritualet med å ta en øl/et glass vodka som befestning eller danning av sosiale nettverk. Til sist har den en verdi i seg selv som kulinarisk, kulturell og *kommersiell* handling, noe som kanskje best lar seg sammenligne med vinsmaking. Blod blir en drikk man kan spesialisere seg på, bli kjent av, og markedsføre som salgsvare til andre. Nettopp i dette øyemed er det Sam er kommet til Ukraina, selv om selve forretningsideen forblir noe uklar.

Når karakterene opptrer i helt åpenbart *menneskelige settinger*, for eksempel når Sam og Artur sitter på restaurant, spiser de også på menneskelig vis. Det er mye som tyder på at Sam er i full menneskelig størrelse i hvert fall innledningsvis i denne episoden, ettersom han tar fluen Natasja for å være en liten dillkvast. Skulle man antatt at de to karakterene var av samme fysiske størrelse i denne scenen, måtte vi forutsatt en dillkvast av virkelig gargantuiske dimensjoner. Å drikke blod ville innenfor denne settingen være en umulig og utenkelig handling. Kameratene drikker tvert imot sjampanje av fine glass, og Sam bestiller

¹⁸¹ Ibid., 5

¹⁸² Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 244-246

¹⁸³ Ibid., 84-86; 173

en ukrainsk kjøttrett med potet og saus, pent dandert på tallerken. Her er inntrykket at måltidets funksjon er todelt: Det skal stille sulten, samtidig som det er ment å spille en nettverksdannende rolle mellom mulige forretningspartnere. Allikevel er det også i denne spiseepisoden groteske og humoristiske elementer. Sam betrakter matretten han har foran seg og får en assosiasjon til Pompeii sett fra luften. Å sette til livs en slik scene vil utvilsomt ha noe kannibalistisk ved seg.¹⁸⁴

For Marina har mat nesten utelukkende nytteverdi, det eneste unntaket er sjampanje, som hun har laget seg et romantisert bilde av på bakgrunn av den franske filmen. Når hun endelig får smake sjampanje, viser det seg imidlertid at hun ikke liker det. Hun drikker allikevel opp alt sammen, noe som samsvarer med hennes nytteorienterte natur. På samme måte forholder hun seg til mat. Når hun blir sulten sørger hun for å få tak i, på den måten som til enhver tid er mest praktisk, det som er tilgjengelig av mat. I begynnelsen er dette fruktrester hun finner på det lokale torget, senere innpakke kroppsdeler som har tilhørt mannen Nikolai, og til sist sine egne egg. Alle disse spiseøkter er drevet frem av kroppslige behov hun ikke kan overse. Det er handlinger som passer inn i hennes *biologiske tid*; er det tid for henne å spise, har hun ikke tilgang til noe rasjonelt over-jeg som kan hindre henne i, for eksempel, å sette til livs sine egne barn. Dette ligger nærmere det bestialske i vår forestillingsverden, men for Marina er det snakk om nødvendighet.

Mitja og Dima på sin side har ingen kontakt med kroppslige behov, og det gis ingen beskrivelser av at de spiser eller drikker. De ser ut til å representere det Bakhtin kaller *potustoronnee asketičeskoe mirovozzrenie*¹⁸⁵, og lever kun for den åndelige siden av tilværelsen. Spising i negativ form, altså faste, er en handling som oppmuntres og romantiseres i mange religioner. Det er en arena hvor *sinnet* kan kontrollere *kroppen*, og ikke motsatt. Bakhtin (og Rabelais) har ikke mye til overs for denne asketiske skikken: «[...] пост, форму отрицательную и враждебную их природе, продиктованную не любовью, а враждою к ним.»¹⁸⁶ Pelevin derimot, ser ut til å skrive seg inn i samme religiøse tradisjon som opprettholder skillet mellom kropp og sinn, hvis fundament er at kroppens «lave» drifter må undertrykkes for at sinnet på best mulig måte skal kunne penetrere de høyere, åndelige, sfærer. Livers beskriver Pelevins holdning til mat og spiseakten som et ekko av Tolstojs, en forfatter hvis forfatterskap også i svært stor grad er preget av søken etter det hellige, dog i en langt mer tradisjonell og kristen form enn i Pelevins: «[...] the human appetite for food (and

¹⁸⁴ Ibid., 75-76

¹⁸⁵ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotope v romane», 335. «The transcendental ascetic world view»

¹⁸⁶ Ibid., 335. «[it is] hostile to their nature, dictated not by love but by enmity.»

sexual pleasure) represents the greatest obstacle to transcending 'our base animal nature' and 'attaining spiritual grace.'»¹⁸⁷

4.1.2.1 Kannibalisme, seksualitet og kannibalistisk seksualitet

I *Žizn' nasekomych* er *kannibalisme* en litterær handling hvor de anatomiske og fysiske aspekter av kroppen på grotesk og ubehagelig vis glir over i matkategorien og møter både døds-kategorien og – overraskende nok – seksualitetskategorien. Det er et litterært sted hvor Bakhtins kategorier blir utflytende og organiske, en overskridende handling som både er konkret fysisk på samme tid som den inneholder en kulturell, historisk og litterær symbolikk. I *Žizn' nasekomych* er det først og fremst presserende fysiologiske behov som tvinger karakterene til å spise hverandre. Det er ikke noe *ondt* i dette, heller er det naturens kyniske gang, hvor den enes død, i fullstendig konkret forstand, blir den andres brød. Kannibalisme i romanen kan sies å ha to primære funksjoner: Det kan være som en nødvendig ernærende spiseakt, og det kan være del av en (seksuell eller ikke) nytelseshandling. Slik sett er ikke kannibalismen som utspiller seg i romanen vesensforskjellig fra enhver ordinær menneskelig spiseakt, som kan sies foregå på grunn av samme to prinsipper.

Når Marinas mann Nikolaj dør, blir han raskt partert av sine kamerater, og Marina blir gitt hans ene avnagde lår innpakket i avis-papir. Det hele fremstår som en innforstått og medlidende sympatihandling, som i seg selv innebærer at Marina på et tidspunkt skal fortære ektemannens kropp; når tiden kommer og hun blir sulten nok, er det også dette hun gjør. Det er imidlertid ikke noe hun gjør med lyst og god appetitt, slik tilfellet senere er med eggene hun har lagt. Det er en påkrevet handling som hun rettferdiggjør med at hun er gravid. Det *uunnngåelige* i denne kannibalistiske akten understreker lovmessigheten i naturens sykluser. Noen dør slik at andre kan leve, disse vil i sin tur også dø og atter andre vil ta deres plass. I insekt-verden er denne prosessen mer akutt og påtakelig enn i menneskenes verden. Ettersom (disse) insektene ikke lever mer enn en sesong, er artens overlevelse avhengig av raske generasjonsskifter.

Kannibalisme fremstår slik som en form for reinkarnasjon, den understreker det sykliske i så vel menneskets som insektets natur. Nikolaj fører slekten videre i dobbel forstand, først gjennom sæd og seksualakten, senere ved å gi sin egen kropp som næring til mor og barn. Scenen hvor Marina spiser Nikolajs lår er ingen rovgrisk fråtsescene, Marina er tvert i mot melankolsk og trist, og reflekterer over mannen hun knapt kjente. Det kan se ut til

¹⁸⁷ Livers, «Bugs in the Body Politic», 5

at hun har langt varmere følelser for ham etter hans død, enn hun hadde mens han var i live: «Она вспомнила его сильные и упругие передние лапки, поросшие редкой рыжей щетиной, и их прикосновения к ее телу, раньше вызывавшие только скуку и недоумение, теперь показались ей исполненными тепла и нежности.»¹⁸⁸ Da han var i live opplevde Marina kroppen hans om fuktig og kald.¹⁸⁹ Det er den døde kroppen, fortæringen av kjøttet, som gir henne minnet om kroppen som *varm*.

Dette, at kroppen som fortæres *humaniseres* og gis følelse og liv, er det motsatte av hva som er tilfelle for myggene. Ettersom skillet mellom mygg og menneske er svært glidende og udefinerbart i dette universet, er det naturlig å tolke blodsugingen som en kannibalistisk handling. Særlig tydelig kommer dette til uttrykk i scenen hvor Sam gjør et måltid av taxisjåførens blod, mens han og Natasja er på vei til stranden. Her er det åpenbart ikke så enkelt som at en mygg tar en liten dråpe blod fra en menneskekropp, Sam gir snarere inntrykk av å være i full menneskelig størrelse selv. Han fører en samtale med sjåføren, mens han fører snabelen sin gjennom førersetet og inn i sjåførens rygg.¹⁹⁰ Å livnære seg på et annet individ av samme art, uten at dette i særlig grad skader eller hemmer den som det blir spist av, er en kannibalistisk handling som er vanskelig å se for seg i andre kontekster enn den vi møter i *Žizn' nasekomych*.

I myggenes tilfelle er det altså ikke en død kropp som inntas, men en som fortsatt er i live, og som heller ikke står i fare for å miste livet i prosessen. Her kan vi heller snakke om *dehumanisering* av kroppen: «[Dehumanisering] handler om å ta i fra ein person menneskelege kjenneteikn, slik at ein kan skilje mellom seg sjølv og *dei andre*, og slik eliminere ein kvar form for identifikasjon. Dehumanisering er slik ein effektiv reiskap for å unngå samvitskvalar», som Isabel Kemp skriver i sin masteroppgave med samme tema.¹⁹¹ De potensielle blodgiverne, altså menneskene som befolker strandsonen, kalles ganske enkelt klienter (*klienty*) eller råstoff (*material*). Huden som skal penetreres omtales som forpakning (*upakovka*) og kroppen som et landskap (*pejsaž*). Myggene ønsker å gjøre en i utgangspunktet blodig og kannibalistisk handling så klinisk som mulig. Ettersom målet er å starte en forretningsvirksomhet, etterstreber de antagelig en viss profesjonalitet.

¹⁸⁸ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 216. «Hon mindes hans starka och spänstiga framtassar, bevuxna med en gles röd hårväkt, och medan det bara hade framkallat leda och undran när de en gång rörde vid hennes kropp, mindes hon dem nu som fyllda av värme och ömhet.»

¹⁸⁹ Et adjektiv som gjentas i beskrivelsen av Nikolajs kropp, på side 94 og 96

¹⁹⁰ Ibid., 83-84

¹⁹¹ Kemp, *Mennesket mellom guddom og dyr - dehumanisering i Andrej Platonovs Kotlovan og Musornyj veter*, 5

Livers bemerker hvordan Natasja er en karakter som gjennom hele romanen er forbundet med matmotivet.¹⁹² Ikke bare ligner hun, ved det første møtet med Sam, en dillkvast, altså en del av måltidet han skal til å fortære, senere fortærer han virkelig også Natasja. «Eat me», sier hun under den grenseoverskridende elskovsscenen i Marinas hule, og Sam svarer med å penetrere ryggen hennes med snabelen sin. Scenens sporadiske samtale utspiller seg i nærmest parodisk-pornografiske vendinger: «Oh - шептала она - it's getting so big... So big and hard...» – det er Sams snabel hun beskriver.¹⁹³ Det kan synes som om Natasja ikke har noe eget språk å kommunisere med i en akt som denne – noe annet hadde heller ikke vært å vente, hennes unge alder tatt i betraktning – i stedet etteraper hun et språk hun antagelig har hørt og sett på film eller i populærmusikk. Dette inntrykket forsterkes av bildet hun har hengt på kjøleskapsdøren sin, et bilde av den amerikanske filmhelten Sylvester Stallone, som betegnende nok også selv er halvnaken.

Beskrivelsene av karakterenes kropper bidrar til å gjøre denne episoden parodisk og grotesk, snarere enn romantisk. Natasja berører Sam med sugekoppene sine, og i opphisselsen lar hun tungen henge ned langs haken. Tungen er lang og mørk, og langs den renner mørkegrønne dråper av sekret.¹⁹⁴ Det er åpenbart at det er insektkropper som spiller i denne ellers ganske menneskelige scenen. For ytterligere å forsterke det banale og lattervekkende ved denne elskoven, heller enn det opphøyde og alvorlige, blir hele scenen spilt ut nærmest i bakgrunnen. Det som får størst plass, er Marinas monotone opplesning av en litteraturkritisk artikkel fra avisen. Artikkelens seriøse innhold og litterære språk blir stående i sterk kontrast til de basiske følelsene og det banale språket som utspiller seg, så å si, i kulissene av boet. Det opphøyde litterære språket parodierer imidlertid også seg selv, samtidig som det svekker hele sin egen seriøsitet på en måte som er Rabelais verdig, nemlig ved å referere til den «på det egalitært-eskatologisk sett aktuelle estetiske epifenomenet», almanakken «Den trekantede kuken».¹⁹⁵ Bruddene mellom det parodisk-intellektuelle og det grovt vulgære språket i Marinas artikkel understreker og fremhever det enkle og primitive kroppsritualet som samtidig foregår i hulen.

Vi kan således utvide Livers tolkning av Natasja, og føye til at hun ikke bare er forbundet med matmotivet, hennes hele eksistens ser ut til å utspille seg der matmotivet møter

¹⁹² Livers, «Bugs in the Body Politic», 10-11

¹⁹³ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 170 og 172

¹⁹⁴ Ibid., 170

¹⁹⁵ Ibid., 165: «единственным актуальным эстетическим эпифеноменом литературного процесса на сегодняшний день – разумеется, на эгалитарно-эсхатологическом внутрикультурном плане – альманах 'Треугольный хуй'»

seksualitetskategorien. I forholdet til Sam kan Natasja fort fremstilles som et uskyldig offer for hans appetitt både på blod og sex, hun er imidlertid også selv en som fortærer andre karakterer. Det aller første hun gjør etter å ha kommet til verden, er å spise egget som inneholder lillebroren Andrusjka. Det er et spørsmål om å spise eller selv bli spist, Natasja var ganske enkelt heldig som var den første av de to gjenværende eggene til å klekkes: «А что делать, мам, – сквозь набитый рот ответила та, – жизнь такая. Если б Андрюшка быстрее вылупился, он бы сам меня слопал.»¹⁹⁶ Natasja viser altså et ikke ubetydelig instinkt for overlevelse, noe som kan motivere en rekke av handlingene hennes, også den Lolita-aktige forføringen av Sam. Sam har selvsagt en nytteverdi for Natasja, som antagelig er langt større enn den, seksuelt motiverte, verdien hun selv har for ham. At hun er villig til å se på mannekroppen som en metafor for andre verdier, kommer til uttrykk på talende og humoristisk vis, ved at den halvnakne Sylvester Stallone henger på kjøleskapet «как бы компенсируя очевидное отсутствие мяса внутри.»¹⁹⁷ På samme måte ser hun ut til å akseptere kvinnekroppen som et instrument for å oppnå de samme verdiene.

Umiddelbart etter parets første samleie spør Natasja Sam: «а в Америке много говна?»¹⁹⁸, og etter deres andre: «Ты возьмешь меня с тобой?»¹⁹⁹ Hun øver seg i engelske gloser, ord hun behøver for å kunne spise i – altså i konkret forstand *innta* – det nye landet hun vil reise til («Plis tsjis and pepperåni»). At Sam vil være et viktig instrument i den begjærte flytten, er hevet over enhver tvil. Sam viser seg imidlertid mindre heroisk enn Sylvester Stallone gjorde under lignende omstendigheter,²⁰⁰ og unngår Natasjas spørsmål. Natasjas skjebne blir i stedet å ende opp på samme måte som uspist mat, på useremonielt vis raskes hun bort sammen med matavfallet på kafeen.

Om man i overført betydning kan se på enhver form for opptagelse/assimilering av noe som tilhørere en annen, enten det er levesett, ideer og tanker eller det er kjøtt og blod, som en kannibalistisk handling, er både Sam og Natasja – i tillegg til så godt som samtlige av de øvrige karakterene – grunnleggende kannibalistiske vesener. Ikke bare henter de næring i hverandres kropp i den grad det lar seg gjøre, de livnærer seg også på hverandres *liv*; de opptar hverandres ideer (slik Mitjas forhold er til Dima), situasjon (slik Natasjas forhold er til Sam) eller levesett (slik Serjoža gjør med sine kamerater under jorden). Til sist er det også et

¹⁹⁶ Ibid., 221. «Vad kan man göra, mamma, svarade hon, sånt är livet. Om Andrej hade kläckts före mig hade det varit han som käkat mig.»

¹⁹⁷ Ibid., 165. «[...] som compensation för den uppenbara frånvaron av kött inuti kylskåpet.»

¹⁹⁸ Ibid., 90. «Finns det väldigt mycket skit i Amerika?»

¹⁹⁹ Ibid., 175. «Tar du mig med dig?»

²⁰⁰ I filmen *Rambo: First Blood Part II*, som det tydelig alluderes til.

interessant metalitterært aspekt i dette. På samme måte som insektene er kannibalistiske med hverandre, er selve teksten om insektene også på sitt sett kannibalistisk, idet den uten forbehold konsumerer og gjør til sitt eget utallige ideer, sitater, metaforer og forestillinger den har hentet fra en rekke andre utenfor-tekstlige kilder.

Tilbake til Sam, hvor forbindelsen mellom det kannibalistiske og seksualiteten får tydeligst kroppslig uttrykk, nemlig i det åpenbart falliske organet snabelen (*chobotok/nos*). Snabelen er det organet myggen spiser med, og slik er det også for våre mygg. Den er samtidig en visuell del av kroppen som innbyr til *sammenligning* myggene imellom, og betydelig prestisje tilfaller den som går seirende ut av denne.²⁰¹ Forestillingen om at det falliske organets utseende, i den form det antar hos de forskjellige artene, er forbundet med prestisje – eller mangel på sådan – blir hentet frem og harselert med i Mitjas dikt: «[...] это как если б во сне ты и трое пожарных мерились хуями, и оказалось бы, что у тебя короче или несколько длинней, чем у всех.»²⁰² Sam er i alle tilfelle den som fysisk sett skiller seg fordelaktig ut, hele kroppen hans beskrives som sterk, elegant og effektiv – en amerikansk modell! – sammenlignet med de grå og mer klumpete russiske myggene. Snabelens overlappende rolle som både spiseorgan og seksuelt organ vises svært tydelig i scenene med Natasja, noe som samtidig understreker det doble i selve elskovshandlingen – nytelsen ligger i seksualakten og i spiseakten i like stor grad.

Archibald er den som i størst grad kontrasterer Sams overlegne fysikk, hans nedoverbøyde og skrukkete snabel fremkaller et mentalt bilde hos Arnold av et apparat mot impotens, kalt «Erector».²⁰³ Archibald feiler også der Sam lykkes, han får ikke drikke blod av (det vil si penetrere) den unge kvinnen Natasjas kropp, bare forsøket er så overilet og malplassert at han må bøte med livet for det.

4.1.3 Død, avføring og nytt liv: Šar'ets kronotop

«[Смерть воспринималась] как явление пограничное, лежащее на абсолютном разделе этого временного тленного мира и вечной жизни, как дверь, распахнутая в иной, потусторонний мир»,²⁰⁴ skriver Bakhtin om døden i *Gargantua og Pantagruel*. Til tross for

²⁰¹ Artur betrakter Sams snabel, og beslutter deretter å la være å spise selv for å unngå en ufordelaktig sammenligning, på side 17.

²⁰² Ibid., 136. «[...] är som om i drömmen du och trenne brandmän mätte kukar och resultatet var att din är kortare eller lite längre än de andra tres.»

²⁰³ Ibid., 129

²⁰⁴ Bakhtin, «Formy vremeni i chronotopa v romane», 343. «[Death] was perceived rather as a limiting phenomenon, one lying on the fixed boundary between that perishable temporary world and eternal life, like a door opening out on another, transcendental, world.»

den groteske detaljrikdommen døden beskrives med i disse verkene, er døden allikevel oppfattet som en overgang; på den andre siden er det noe, kanskje udefinerbart, men allikevel *noe mer*. I tillegg er ikke døden endelig på samme måte som i den virkelige verden, Panurge kan for eksempel ved hjelp av okkulte kunster vekke til live Pantagruels kamerat Epistemon, som har fått kuttet av hodet sitt.²⁰⁵ I *Žizn' nasekomych* er det også *noe mer*, muligheten til å kunne entre en annen, transcendentel verden, men denne verdenen befinner seg bestemt på vår side av den terskelen døden representerer. Dødsøyeblikkene i romanen er prosaisk usentimentale, og levner ikke mye håp om en ny og lykkeligere verden *på den andre siden*. Skarabésønnen tenker riktignok: «Папина душа полетела на небо» etter farens plutselige dødsfall, men mye tyder på at han mener i fullstendig konkret forstand, ettersom Marinas sko, og det som er igjen av faren, forsvinner ut av skarabésønnens synsvidde og opp i skyene.²⁰⁶ En mulig andre side ser i det hele tatt ikke ut til å være av noen særlig betydning i dette fiksjonsuniverset. Dette er i tråd med buddhismens lære, hvor muligheten for å fri seg fra det evige kretsløpet av gjenfødelse og nye liv for de fleste vil være uoppnåelig – fordi man er bundet til syklisk gjenfødelse, er det ingen grunn til å gå ut fra at det venter noe nytt og bedre etter døden.²⁰⁷

Døden tematiseres kanskje aller tydeligst når Mitja, som ledd i sin åndelige dannelsesprosess, må slåss med sitt eget lik. Vi har allerede kommentert at dette kan ses på som en del i en prosess som handler om å bekjempe sin egen kroppslighet. Kroppen er jo det som først og fremst binder oss til den materielle og jordiske verden, og dens behov er noe som enkelt kan fjerne fokuset fra de mer åndelige sfærer. Samtidig impliseres det at det er liket som *er* Mitja, ikke bare som kropp, men som enheten som inneholder hele hans karakter. Det er liket som har holdt ham lenket til rommet hans og til konsumpsjon av andre menneskers tanker, primært Marcus Aurelius', fremfor å tillate ham å bryte ut og heller tenke sine egne. Nå som dette er blitt Mitjas mål, må han myrde denne gamle, trege og konvensjonelle versjonen av seg selv. Når dette omsider er gjort, finner Mitja et speil gjemt i fjellsiden. Speilet kan innby til en rekke tolkninger. Vi har allerede kommentert det åpenbart sammenfallende i at Mitja leser boken *Selvbetraktninger*, samtidig som speilsymbolet er så fremtredende i hans plott. Speilet er imidlertid også et viktig symbol i buddhistisk lære. Her er det er motiv som representerer *den høyeste visdom*.²⁰⁸

²⁰⁵ Rabelais, *Pantagruel – Gargantua*, 123-124

²⁰⁶ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 40-41. «Pappas sjæl har farit till himlen»

²⁰⁷ Jacobsen og Thelle. *Hinduismen og buddhismen*, 208-209

²⁰⁸ Ibid., 315

Mitjas narrativ er interessant nok konstruert på samme måte som narrativet i en hvilken som helst actionpreget populærfilm. Helten må gå gjennom en rekke krevende og ofte farlige situasjoner på sin vei mot sannheten/friheten/rikdommen/kvinnen, og i en siste, avgjørende kraftanstrengelse må han bekjempe *den ultimate motstanderen*, i den form det er logisk at denne antar i det aktuelle universet. Dette vil for eksempel være tilfellet i nesten samtlige av Arnold Schwarzeneggers til sammen 43 filmer, en skuespiller Pelevin åpenbart har en forkjærlighet for og stadig refererer til.²⁰⁹ Her må helten, Schwarzenegger, løse en tilsynelatende uløselig situasjon ved hjelp av alle midler. Etter en mengde farefulle episoder gjenstår til sist bare én: kampen mot den onde karakteren som har laget så mye trøbbel for helten. Når denne er vunnet, kan Schwarzenegger triumfere med at sannheten har kommet for en dag, og som belønning får han for det første kvinnen, friheten eller oppreisningen han har sloss for, og dessuten verdens generelle anerkjennelse.

For Mitjas del må denne *siste, avgjørende kampen* være mot seg selv og sin egen kropp. Den er like mye på liv og død som innen action-sjangeren, og bærer preg av et essensielt være eller ikke være. Belønningen han får er mer subtil enn Schwarzeneggers, men allikevel like *uttømmende*, han oppnår intet mindre enn den høyeste visdom. I populærfilmsjangeren markerer denne siste oppnåelsen et *ultimat gode* innen universet, og plottet avsluttes. Slik er det også for Mitja. Vi kan altså konkludere med at speilet har flere funksjoner i *Žizn' nasekomych*. Det spiller på en allmenn symbolikk som innebærer betraktning og innsikt om seg selv, det inneholder også en symbolkultur som hører hjemme i buddhismen og som handler om oppnåelsen av visdom, og til sist fungerer det også som et plottavsluttende og -definerende virkemiddel som peker til – og kanskje også peker nese av – en sjanger som Pelevins prosa stadig ligger i kommunikasjon med, nemlig populærfilmen.

Det mest interessante ved denne episoden er allikevel at liket, når Mitja har beseiret det, forvandles til en gjødselball: «Перед ним на земле стоял большой навозный шар, и его руки уходили в него почти по локоть.»²¹⁰ Gjødselballen er et tilbakevendende motiv i *Žizn' nasekomych*, og det er knyttet til eksistensielle spørsmål, som liv og død. For Mitja kan gjødselballen sies å representere begge deler. Liv, fordi han ved å beseire sin antagonist liket vinner tilbake sitt eget liv, som liket hittil har okkupert. Den kan imidlertid også være et lite romantiserende bilde på døden, og det som blir igjen av kroppen når et vesen slutter å leve.

²⁰⁹ Schwarzenegger selv dukker til og med opp som selvstendig karakter i romanen *Čapaev i Pustota*.

²¹⁰ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 242. «På marken framför honom stod ett stort gödselklot och hans händer sjönk inn i det nästan till armbågen.»

Her er det ikke annet enn en skitten og antagelig stinkende haug med ekskrementer, som Mitja skynder seg å bli kvitt.

Vi har allerede sett hvordan døds kategorien figurerer både innenfor de anatomiske og fysiske aspekter av kroppen, spisekategorien og seksualitetskategorien. For vår del er det allikevel dette, krysningspunktet mellom døds kategorien og avføringskategorien, som kan vise seg å være mest interessant. Avføringskategorien er mest sentral i kapittelet «Iniciacia», det eneste kapittelet hvor skarabeene er protagonister. Her er det også motivet med gjødselballen er mest fremtredende. Far og sønn vandrer sammen på strandpromenaden, tilsynelatende på leting etter badestranden, mens faren forteller sønnen om livet. Samtidig gir han ham rett som det er en neve møkk, som sønnen samler i veska si. Denne møkka, viser det seg, skal danne det som etter hvert vil bli en ball av gjødsel som sønnen resten av livet vil trille foran seg. Skarabeene kaller denne ballen *Ja (Їа)*, et ordspill som henspiller på det russiske ordet for «jeg».²¹¹ Skarabeene danner altså sitt «jeg» av andre dyrs avføring. Blant annet innebærer dette at i møte med *Žizn' nasekomych* vil Bakhtins avføringskategori få en ekstra dimensjon: I tillegg til å være en kategori som betegner spisekategoriens endestasjon, vil den også bli en *skapende* kategori som, på grotesk vis, viser seg å være ikke bare meningen med livet for de to skarabeene, den blir også en uvanlig metafor for universet og hele den uforklarlige tilværelsen: «[...] но едва в ладони шлепнулся теплый навоз, все стало понятно.»²¹² Også her har avføringen en dobbeldimensjon: Samtidig som det i sin fysiske form er det som i størst grad forbinder en levende kropp med jorden, med kretsløpet av næring, liv, forråtnelse og ny næring – altså med det konkret jordiske og kroppslige – er det også en metafor på det sjelelige og det *over-kroppslige*.

Humoren i det å gjøre avføringen, det laveste og skitneste i menneskekroppens kretsløp, til det mest opphøyde og hellige, er fullstendig i tråd med Pelevins kunstneriske praksis. Det er også i tråd med hva Bakhtin kaller den groteske realismen hos Rabelais:

Ведущей особенностью гротескного реализма является снижение, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве.²¹³

²¹¹ Skulle ordspillet blitt beholdt i en norsk oversettelse, kunne man oversatt dette *Ja* for eksempel med «Yei» eller «Jeih», og slik beholdt ordets litt eksotiske utseende, samtidig som man tydelig bevarer dets kjernelyd (jeg).

²¹² Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 26. «[...] så fort han fikk den varma gödseln i handen blev allt klart»

²¹³ Bakhtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*. «Det mest framträdande draget i den groteska realismen är *degraderingen, nedsättandet*, dvs. man för ned allt som är upphöjt, andligt, idealt, abstrakt, till det materiellt-kroppsliga planet, till det plan där jord och kropp utgör en ouplöslig enhet.»

Om vi i Rabelais' ånd forsøker å løsrive oss fra våre kulturelt betingede fordommer om hva som er rent og skittent, skapende og dødt, vil det ganske raskt bli åpenbart at fra naturens synspunkt er avføring noe av det mest nyttige og livgivende som er. Møkk gir næring til jorda, og sørger for at stadig nye generasjoner av plante- og dyreliv får blomstre. Det er dette Bakhtin mener når han snakker om å rive ned de gamle, falske forbindelsene, og etablere nye, sannere forbindelser. Og en av de sanneste forbindelsene er denne, som Pelevin utforsker i «Iniciacia»: forbindelsen mellom avføring og nytt liv – «Кроме навоза, ничего просто нет.»²¹⁴ Og avføringen manifesterer seg som en *kule*, *ball* eller *klode* (*šar*).

Livers skriver: «The Image of the circle or ball as an icon of infinity or eternity and as that which devours identity dates back to Empedocles», og fortsetter: «In Pelevin's novel, as well, the figure of the lump is used repeatedly to describe insects either before birth or after death.»²¹⁵ Livers har antagelig Marinas egg i tankene når han nevner en tilstand «før fødsel», selv om det må bli et definisjonsspørsmål om egg som er lagte, og altså befinner seg på utsiden av morens kropp, er «født» eller ikke. At Natasjas lillebror åpenbart kan uttrykke ønsker og bekymring mens han fortsatt ligger inni egget, tyder på at vi må se på eggene som individer som eksisterer i verden i egen rett, og som slik sett allerede er født. Eggene er heller ikke kuleformede, de er snarere *eggformede*, og det gjøres et poeng av at de *ikke* er runde.²¹⁶ Ordet Pelevin konsekvent bruker om denne formen, *šar*, som vi kaller ball eller kule, beskrives i Berkovs ordbok nettopp som et *rundt legeme*.

Dette avslører en svakhet i Livers' tolkning, som forsterkes ved at han utelukker en annen tilstand fra beregningen, nemlig den *ruspåvirkede* tilstand. Når Sam dukker opp igjen, alvorlig beruset etter å ha drukket blod han ikke tålte, beskrives han som et «[...] крупный предмет, издавна похожий на большой навозный шар.»²¹⁷ At han ligner en gjødselball, kan forklares med at han er svært oppblåst av alt blodet, og i tillegg kommer «rullende ut av buskene», antagelig brun og skitten. Men som vi har sett, har gjødselballen også andre konnotasjoner i Pelevins univers, og det er også slik at karakterene i svært ruspåvirket tilstand har evnen til å se gjennom og forbi den verden de lever i.

Kuleformen brukes også til å beskrive insektkroppens fysiske form etter at den er død. Vi har allerede sett hvordan Mitjas lik ender opp som en gjødselball etter å ha tapt kampen

²¹⁴ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 32. «Det finns helt enkelt ingenting annat än gödsel.»

²¹⁵ Livers, «Bugs in the Body», 7

²¹⁶ Dette skildres i en drøm, hvor Marina forsøker å lage en rund snøball. Den blir imidlertid ikke rund. Uansett hvor mye hun prøver beholder den en avlang form, nøyaktig lik eggene hun straks deretter våkner opp og finner ut at hun har lagt i søvne. 214-215.

²¹⁷ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 20. «[...] kraftigt föremål som på avstånd liknade ett stort klot av gödsel.»

mot Mitja, men også Archibalds kropp antar kuleform etter å ha blitt slått i hjel av Natasja: «[...] под ее пальцами что-то расплющилось, скаталось в крошечный шершавый шарик и отлетело в воду.»²¹⁸ Disse tilstandene, enten det er før fødsel/ klekking av egg, etter døden eller i tung rus, har allikevel én ting felles: Det er langt på vei *tenkte* tilstander som utspiller seg utenfor det kjentes grenser, utenfor en fungerende kropp, og utenfor det normale livet slik vi kjenner det. Dette er tilstander Pelevin assosierer med gjødselkulen, altså med et pregnant litterært bilde som rommer både det døde (avfallsstoffene fra kroppen), det levende (måten disse avfallsstoffene er nødvendige som grunnlag for videre liv), og det transcendentale (hvordan denne enheten av noen arter oppfattes som en høyere mening med livet, og grunnlaget for all, kroppslig så vel som åndelig, eksistens).

Vi har sett hvordan insektkroppen hos Pelevin er en udefinerbar og overskridende kropp. Det er en kropp som ikke respekterer grensene vi i et samfunn med sans for det sømmelige har tegnet opp rundt den kroppslige utfoldelse. En kropp som lever ut sin tilværelse i et grenseland mellom den sosiale normen og det utillatelige, mellom det komiske og det alvorlige og mellom tilfredsstillelsen av enkle fysiske behov og søken etter å transcendere disse behovene. Vi har sett at denne kroppen har mye til felles med den groteske humoren knyttet til middelalderens kroppsbilde, slik Bakhtin tolker det gjennom Rabelais. Denne kroppen står i sterk kontrast til kroppen som ble idealisert i Russland bare noen få år tidligere, den sovjetiske kroppen, legemliggjort gjennom myten om *Det nye menneske*.

4.2 Den sovjetiske kroppens kronotop: «Det nye menneske»

Den sovjetiske forestillingen om et nytt menneske, «novyj čelovek», gir materiale nok til en avhandling av langt større format enn denne, og vi vil derfor behandle den eklektisk og overflatisk, kun for å risse opp den bakgrunn Pelevins kropp avtegner seg mot. Som forside på denne oppgaven har jeg valgt et fotografi av den russiske fotografen Aleksandr Rodchenko. Blant sine mest kjente bilder har han en rekke idrettsfotografier og fotografier fra sportsparader, bilder som viser den sovjetiske kroppen i energisk utfoldelse; en sterk, sunn og frisk kropp, en kropp som er i stand til å bygge nye verdener. Den er hva Bakhtin kaller den klassiske kanon. Det er en kropp som er fullbyrdet og lytefri, den er verken underlagt prosesser eller overskridende kategorier, den er lukket mot verden og eksisterer som et eget og avsluttet hele.²¹⁹ Denne kroppen var av sentral betydning i sovjetisk kultur.

²¹⁸ Ibid, 88-89. «[...] under hennes fingrar klämdes någonting till, rullades i hop i en mycket litet strävt klot och flög i väg i vattnet.»

²¹⁹ Bakhtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, 34-35

Sinyavsky skriver: «This idea of the new man is the cornerstone of Soviet civilization. The state could not have survived as long as it has without the support of a man of a new social and psychological type. Without him, one could not have built socialism.»²²⁰ Dette nye mennesket manifesterer seg fysisk både i kunst og fotografi, i samfunnsdebatt, politikk og litteratur. Sinyavsky fokuserer mye av sin studie på det nye menneskets *indre* kvaliteter – det må være frigjort fra den gamle verdens borgerlige føleri og selvopptatthet, villig til å ofre seg selv fullstendig for *saken*, den sosiale klassen og kameratene – samtidig skal vi se eksempler på hvordan dette nystøpte mennesket i kunsten ser ut til å kreve en bestemt kropp. Denne drømmen om et nytt menneske, og fokuset på dette menneskets sterke og uovervinnelige kropp, er ikke noe som oppsto av seg selv med Sovjetunionen i 1922. Den har røtter som strekker seg langt ned i russisk filosofisk tradisjon, og har påvirket russisk åndsliv i flere hundre år.

Vi ser det først og fremst hos filosofen Nikolaj Fëdorov (1829–1903), en av de mest radikale, originale og interessante tenkere fra det 19. århundre. Nikolaj Berdjajev beskriver Fëdorov som den sosialistiske tenkningens tidligste stamfar: «[Hos honom] finns det till och med en släktskap med kommunismen, kollektivismen, en arbetarideologi, en reglering av naturen, ett planerande. Det är första gongen man möter dessa egenskaper i det ryska tänkandet.»²²¹ Fëdorovs sentrale idé er like radikal som den er kroppslig: Han trodde på «ett återförande av alla döda till livet, ett aktivt uppväckande från de döda.»²²² Fëdorov understreker altså *kroppens* verdi. Vi skal ikke vente på en passiv oppvåkning som vil komme en gang med dommens dag, vi har selv ansvar for aktivt å vekke de døde kroppar til liv i denne verden. Berdjajev erkjenner at Fëdorovs filosofi inneholder «et element av fantasi», men anerkjenner ham allikevel som «den som har rett» (blant andre samtidige filosofer). «Honom tilhør framtiden.»²²³ Og på mange måter kan det se ut til at dette stemmer: Fëdorovs tro på radikal, aktiv handling i *denne verden* fremfor en passiv venting på den neste, skulle vise seg å være nettopp den tankegangen som ble rådende i århundret etter hans død. Hans fokus på menneskekroppen som en konkret og fysisk slagmark for menneskets kamp mot naturen er også noe vi ser utspille seg i sovjetisk kultur.

Keith Livers vier hele sin bok *Constructing the Stalinist Body* til dette. Han begrunner det med «[...] the remarkable, indeed, unprecedented fusion of private bodies and state

²²⁰ Sinyavsky, *Soviet Civilization*, 114-115

²²¹ Berdjajev, *Den ryska idén*, 115

²²² Ibid., 185

²²³ Ibid., 186

ideology [...]»²²⁴ Knappt kan Skårderud og Isdahls begrep passe bedre; den sovjetiske kroppen ble virkelig et display hvor samfunnsverdier, ideologi og fremtidstro sto tydelig å lese. I 1924 kom et slående eksempel på dette, nemlig Lidiya Sejfullinas sosialistiske roman *Virineja*. Det er i teaterform romanen er blitt mest kjent, allerede i 1925 ble den satt opp, med enorm suksess, i Moskva. Stykket blir i dag sett på som en klassiker i sovjetisk teaterkunst, og som et av de verkene fra 20-årene med størst innflytelse på utformingen av det sovjetiske teateret.²²⁵ Stykkets hovedperson er den unge og frigjorte arbeiderkvinnen Virineja. Hun fremstår som legemliggjørelsen av en sterk og overbevist ånd: en arbeiderinne som insisterer på å tjene sine egne penger, så vel som *den gode sak*, altså partiets.

Virineja er også fysisk en påfallende kvinne, hun er sunn, frisk, vakker og god til å arbeide. Mannen hun lever med, har imidlertid blitt brystsvak etter en forkjølelse, og beskrives i ganske motsatte termer: tynn, svak, sykelig og krumbøyd. Virineja har lite tålmodighet til overs for dette fysiske forfallet: «Кончилось терпенье мое! Догнивай! А я здоровая, - в могилу с собой все одно не утянешь. Не хочу!»²²⁶ Virineja forlater mannen, det kan se ut til at hennes friske kropp ikke holder ut kontakten med hans syke: «А тебя жалею, шибко, часто жалею, ну, а к телу подпускать тебя неохота.»²²⁷ Syke og uproduktive mennesker har ingen plass i en ny verden, og mannen dør en ynkelig død uten å etterlate seg annet enn en gammel, bitter mor. Virineja, derimot, som også må lide en plutselig død, etterlater seg både en handlende revolusjonær bevegelse og en sunn og frisk sønn – som hun til alt overmål setter til verden med et «skrik av henrykkelse».

Hvordan kan vi si beskrive den sovjetiske kroppen som kronotopisk størrelse? Det er en kropp som først og fremst eksisterte i fiktiv form, men som allikevel ble gjort til ideal og fremhevet for eksempel i sportssammenheng. Den er til en viss grad tidsbegrenset – den er lukket innenfor en bestemt historisk periode, og var gjenstand for lite, om noe, utvikling under denne perioden. Den har sin kjerne i utopiske kvaliteter, som udødelighet og usårbarhet. Den er ikke gjenstand for humor, ironi eller annen opposisjonskultur, den er ganske enkelt ikke overskridende. Grunnen er antagelig at innen denne spesifikke kronotopen er menneskekroppen forbundet også med ikke-kroppslige verdier, den har oppnådd symbolsk status, og står som et levende og visuelt banner over den nye verden. Hele denne verdenens

²²⁴ Livers, *Constructing the Stalinist Body*, 2

²²⁵ Stokke, «Etterord», 154-155

²²⁶ Sejfullina, *Virineja*, 29. «Tålmodigheten min er slutt! Bare råtn opp, du! Men jeg, jeg er frisk, du får meg likevel ikke med i graven. Jeg vil ikke!»

²²⁷ Ibid., 64. «Men deg synes jeg synd på, noe så fryktelig, jeg tenker ofte på deg – men slippe deg innpå kroppen min, det har jeg ikke lyst til.»

suksess kan vurderes på bakgrunn av menneskene som bor i den, og det enklest iakttagbare ved dem er deres overlegne fysiognomi.

Målet med dette kapittelet var å gi en kort innføring i myten om det nye menneske. Fëdorov viser at myten har røtter tilbake i før-sovjetisk tid, og Virineja er et talende eksempel på hvordan myten i praksis manifesterte seg i sovjetisk kultur. Det som er av interesse for oss, er imidlertid hvordan denne sovjetiske kroppens kronotop kontrasteres av den historisk påfølgende kronotopen, den post-sovjetiske. Vi avslutter derfor med å si som Rabelais: «Her stryker jeg mine seil og overlater resten til den boken som i sin helhet er viet dette.»²²⁸

4.3 Den post-sovjetiske kroppens kronotop

Etter perioder med totalitære og udiskuterbare sannheter kommer det gjerne en reaksjon. Slik ser vi det for eksempel innen kjønnteori, et felt som er beslektet med vårt idet de begge har base i kroppslige forestillinger. Etter årtier med sementerte holdninger i samfunnet rundt kropp og kjønn markerer kjønnteorien et opprør, som topper seg med kjønnteoretikeren Judith Butler rundt 1990. Butler er radikal, og hevder at kjønn oppstår i språket. «Biologisk kjønn» er et diskursivt begrep, det er fiktivt. Det samme mener Butler gjelder for menneskekroppen.²²⁹ Også Livers henviser til kjønnteorien for å underbygge en påstand om kroppen som historisk foranderlig: «As the still expanding field of body studies has repeatedly shown, the human body is as much an invention of culture – a fluid projection of broader cultural ideologies and myths – as it is a self-evident manifestation of physiology.»²³⁰

Gjennom vår nærlesning og analyse har vi sett at det er noe lignende som kommer til uttrykk i Viktor Pelevins forfatterskap. Etter årtier med en ensrettet og statisk forventning om hvordan menneskekroppen skal fremstilles i kunsten, gjør litteraturen nå opprør mot den vedtatte sannheten. Hos Pelevin er det et motiv som er så omfattende at det ikke er urimelig å snakke om et gjennomgående *opprør mot kroppen* i hele hans forfatterskap. De kroppslige verdiene som frem til nå hadde vært rådende dekonstrueres, slik forestillingen om kjønn dekonstrueres hos Butler. I deres sted oppstår et kulturelt vakuum, som fylles på ofte uventet og overraskende vis. Pelevin ender gjentatte ganger opp med den radikale løsningen at kroppen ganske enkelt ikke eksisterer, i alle fall ikke i den form den hittil har antatt, og underkastet de kulturelle forventninger den hittil har vært.

²²⁸ Rabelais, *Pantagruel – Gargantua*, 181

²²⁹ Jegerstedt, «Judith Butler», 75-77

²³⁰ Livers, *Constructing the Stalinist Body*, 2-3

Slik er det i *Žizn' nasekomych*, der den menneskelige kroppen kun kan visualiseres som del av et litterært eksperiment, kroppen har ingen av de anatomiske kvaliteter og egenskaper en vanlig menneskekropp har. Den har verken fysisk størrelse eller noen av de basiske attributter vi forventer oss av en menneskelig kropp. Påfallende nok har vi sett at den heller ikke beskriver en realistisk *insektkropp*, noe som kunne vært naturlig innenfor det gitte universet. Men kroppene unnviker også en slik lesning. De spiller ut alle scener fullstendig frigjort fra biologiens og naturens lover, og stiller få eller ingen spørsmål ved sin egen fysiske fremtoning. I en viss forstand kan vi argumentere for at denne kroppen ikke egentlig *finnes* – den er en språklig form, og kunne ikke blitt fremstilt innen noen annen kunstart, den kan knapt nok beskrives utenfor Pelevins eget språklige univers. Vi har tidligere kalt dette en *semantisk kropp*, en kropp som kun kan eksistere som språklig og litterær form. Dette minner om kroppen vi innledningsvis støtte på i Kharms' dikt «Golubaja tetrad' no 10», nemlig kroppen som gradvis dekonstrueres i takt med at diktet selv konstrueres. Kroppen som beskrives i språket blir en fiktiv og semantisk størrelse som ikke kan vise tilbake til noen kroppslig størrelse i den virkelige verden.

En rekke av Pelevins øvrige romaner og noveller problematiserer menneskekroppens væren i verden på lignende vis. For eksempel har protagonistene i romanen *T* og novellen «Princ Gosplana» (1991, «Prinsen av Gosplan») mye til felles med insektene i *Žizn' nasekomych*. Vi tar Sasja, protagonisten i «Princ Gosplana», som eksempel. Sasjas hverdag går stort sett ut på å spille et pc-spill som var svært populært på begynnelsen av 90-tallet, Prince of Persia. Det tar imidlertid ikke lang tid før grunnleggende tvil oppstår hos leseren: Hvor slutter dataspillverdenen hvor *prinsen* er helt, og hvor begynner den *virkelige* verden, hvor vi må gå ut fra at Sasja hører hjemme? Det ser ut til at de to verdenene, og de to hovedpersonene, ikke er atskilt, og at de stadig griper inn i og overlapper hverandre. På samme måte som vi ikke kan si noe med sikkerhet om for eksempel Marina eller Sams kropp, kan vi heller ikke si noe om Sasjas. Tilsynelatende er han en vanlig spillingeniør på jobb, men kroppen hans, og de andre karakterenes kropp, kan utføre handlinger som burde være umulige i en virkelig verden.²³¹ De omgås også fiktive karakterer i dataspillverdenen, på samme selvsagte måte som de omgås hverandre i den virkelige. Med andre ord lever de simultant i to ulike fysiske former, på samme måte som protagonistene i *Žizn' nasekomych* gjør det. Her ser vi hvordan det vi har kalt en *semantisk* kropp glir over til å bli en annen,

²³¹ For eksempel når trappen under Sasja raser sammen mens han er ute og har røykepause (s. 157). Han får også sjansen til å utføre handlinger om igjen hvis første gang skulle mislykkes, som i rulletrappen ved metroen (s. 170, i kapittelet «Autoexec bat – level 4»)

men beslektet kropp, nemlig en *virtuell* kropp. De har det til felles at de begge lever ut en uklar eksistens noe sted utenfor virkeligheten – den semantiske i språket, og den virtuelle i en digital, databasert sfære. Vi skal utdype dette.

I *Generation «P»* viser det seg at en rekke personer, blant annet samtlige av Russlands politikere, faktisk overhodet ikke finnes i fysisk forstand, de har ingen kropp. De er digitale vesener, skapt av et reklamebyrå. Også i Europa og USA er politikerne virtuelle. Romanens hovedperson, Vavilen Tatarskij, stiger raskt i gradene i reklameverdenen som skaper dem. Uten å fordype oss i fantastiske detaljer på dette tidspunktet, kan vi raskt oppsummere at det hele ender med at også Tatarskij selv digitaliseres. Kroppen hans opphører å eksistere, og han fortsetter sin tilværelse i virtuell form.

Konseptet kan minne om det vi får presentert i en annen av Pelevins romaner, *Šlem užasa*, som i sin helhet utspiller seg i et *chatterom* på internett. Selv om ideen ikke er helt ulik, er den ikke *fantastisk* på samme måte som *Generation «P»*. Et chatterom er jo et relativt vanlig bruksområde på internett, noe som enhver med internettilgang kan oppsøke, og, i virtuell forstand, oppholde seg i. Forskjellen består i at mens oppholdet i et chatterom foregår simultant med oppholdet i et konkret fysisk rom – det er jo kroppens handlinger i den fysiske verden som muliggjør det mer abstrakte besøket i et virtuelt rom – så opphører Tatarskijs fysiske tilværelse fullstendig, og erstattes av et utelukkende virtuelt nærvær. Selv om *Šlem užasa* slik sett ikke inneholder de samme science fiction-elementene som *Generation «P»*,²³² er den interessant å nevne i denne sammenheng fordi all interaksjon mellom karakterene skjer virtuelt. Den fysiske verden er begrenset til et minimum (selv om det ikke er noen tvil om at den eksisterer), et forvirrende og labyrintisk sted som ikke gir mening for karakterene. Stedet for all menneskelig samhandling er internett – en digital sfære som med rette kan gjøres til gjenstand for en drøfting av om *faktisk eksisterer* eller ikke.

Disse tre verkene, *Generation «P»*, *Šlem užasa* og «Princ Gosplana» utfyller den forestillingen om kroppen vi har møtt gjennom *Žizn' nasekomych*, hver på sin måte. I alle tilfellene er kroppen en elastisk enhet som ikke friksjonsfritt vil føye seg inn i enhver kronotop – kroppene vi treffer på ser ut til å kreve egne kronopiske kvaliteter, og disse må tas med i en drøfting av den post-sovjetiske kronotop. Vi har tidligere sett at problematiseringen av menneskekroppen ikke er noe nytt i russisk litteratur, blant annet gjennom eksempler fra Bulgakov og Gogol. Kroppene disse forfatterne skapte var med på å danne en parallell

²³² Motivet med å miste eller oppgi sin fysiske eksistens til fordel for en virtuell, altså nærmest å bli *slukt* av en maskin, er et populært motiv i science fiction-sjangeren. Særlig vanlig ble det i film og litteratur på 80- og 90-tallet, en tid hvor internett og pc-spill gradvis ble mer utbredt.

tradisjon til den dominerende, realistiske tradisjonen. Den post-sovjetiske virkeligheten åpner imidlertid for muligheter som ikke fantes i tidligere forfattergenerasjoner, en av disse er kroppens ulike mulige eksistensnivåer innen en virtuell sfære. Det kan se ut til at eksperimentering med kroppens eksistens innen denne sfæren er en gjentatt tendens i den post-sovjetiske kronotop.

På hvilken måte denne sfæren finnes, dens kronotopiske muligheter og begrensninger, og individets væren og samhandling innenfor den, kunne vært gjenstand for en interessant studie. I denne sammenheng får vi begrense oss til å bemerke at en virtuell sfære av denne typen skaper muligheten for en virtuell kropp, og at denne kroppen har andre mulige kvaliteter og egenskaper enn en fysisk kropp har.

Omon Ra tematiserer den sovjetiske heltekroppen på en mindre radikal, men allikevel mer potent måte. Handlingen er antagelig lagt til rundt 1970,²³³ en tid hvor romantiseringen av de sovjetiske kosmonauter og deres status som «Helter av Sovjetunionen» nådde en høyde.²³⁴ Omon har fra barndommen av én stor drøm i livet: kosmos, og denne får han sjansen til å leve ut, som en av de utvalgte i et måneferdsprosjekt. Han blir tatt opp ved et romfartsprogram, et program som også vil gjøre ham til rompilot, men først og fremst til et *Skikkelig Menneske*:

Сейчас я хочу сказать вам, что мы тут готовим не просто летчиков, а в первую очередь настоящих людей, так? И когда вы получите дипломы и воинские звания, будьте уверены, что к этому времени вы станете настоящими людьми с самой большой буквы, так, какая только бывает в советской стране.²³⁵

Dette er mennesker av ny støpning, tapre og heltedige, som er villige til å betale enhver pris for å beskytte fedrelandet og «bekjempe de nazistiske svina».²³⁶ Deres forbilde er den sosialistiske helten Aleksej Maresjev, som legemliggjør det sovjetiske menneskets fremste oppgave: Selv om han mister begge bena i kamp, insisterer han på å få fortsette i kampen mot Sovjetunionens fiender. Manglende ben hindrer verken hans kroppslige eller moralske styrke. Hans sosialistiske engasjement og kroppslige utholdenhet inspirerer flyskolens ledelse til å amputere rekruttenes ben, slik at de på mest mulig troverdig vis kan imitere sin helt.²³⁷

²³³ Andresen, «Viktor Pelevin og sovjetisk romfart», 52.

²³⁴ Sovjetunionens romprogram var aktivt på 1960- og 70-tallet, både med måneprogrammer, de ulike Sojuz-oppskytningene og Saljut-stasjonene. Til tross for Pelevins antydninger om at det sovjetiske romprogrammet utspilte seg i Moskvas metrotunneler, var Sovjetunionens program på denne tiden i virkeligheten svært avansert.

²³⁵ Pelevin, *Omon Ra*, 28. «Og jeg har lyst til å si dere at her utdanner vi ikke bare flygere. I første rekke fostrer vi skikkelige Mennesker. Skjønner? Og når dere får diplom og militær rang, kan dere stole på at dere er blitt skikkelige Mennesker med stor M, slike som bare finnes i Sovjetunionen.»

²³⁶ *Ibid.*, 28

²³⁷ Andresen omtaler i sin artikkel Maresjev som en fiktiv karakter, det er han imidlertid ikke. Han er en historisk person (1916-2001), og romanen om ham som Pelevin henviser til, er basert på samtaler med ham.

Amputasjonene blir et fysisk uttrykk for et ideologisk tap: Den idealiserte sovjetiske kroppen, hvis styrke ikke engang manglende lemmer kan svekke, blir hos Pelevin til bitter parodi. Flyskoleelevene blir bleke og sykelige. Med verkende benstumper og problemer med å bestige en vanlig, jordisk trapp, sier det seg selv at de ikke er materiale til å sende ut på tokt i verdensrommet. Dit skal de heller ikke. På samme måte som heltekroppen er en illusjon, er også hele romfartsprogrammet det. I *Omon Ra* blir den overlegne sovjetiske kroppen til en lemlestet og ubrukelig form, et display som ikke viser annet enn tidens, ideologiens og kroppens impotens.

Disse eksemplene fra Viktor Pelevins forfatterskap viser noen av hans ulike måter å dekonstruere den kroppslige myten på – enten ved å oppheve dens materialitet (og få hele kroppen til å forsvinne), eller ved å nøytralisere dens iboende symbolikk ved hjelp av parodi og satire. Olga Slavnikova gjør noe lignende i sin *2017*. Hun forsøker ikke å dekonstruere kroppen per se, heller vil hun dekonstruere det som i den sovjetiske litteraturen ble fremstilt som *den ideelle* kroppen, den kroppen vi allerede har støtt på i *Virineja*.

Denne kroppen, den fullendte, vakre og friske kroppen, finner litterært uttrykk i protagonisten, Krylovs, ekskone. Hun er sterk, rank og vekker allmenn oppmerksomhet, og hennes prosjekt er å få eksmannen tilbake. Krylov på sin side er derimot forelsket på nytt, i en kvinne som fremstår som ekskonens diametrale motsetning. Denne kvinnen er blek, aldrende og svakelig, huden hennes er klam og dekket av sår, og den lukter sykdom.²³⁸ Krylov selv er i stand til å registrere den iøynefallende fysiske forskjellen mellom de to konkurrerende kvinnene i hans liv, påfallende er det derfor at han, som selv er sunn og frisk, nærmest blir besatt av den syke kvinnens kropp. Det er noe impotent også ved denne litterære fremstillingen. Den mannlige protagonisten viser ingen seksuell interesse overfor kvinnen som, fysisk sett, er best egnet til å bære frem friske barn – noe som, sett fra naturens side, tross alt er seksualitetens hovedoppgave. Han er derimot seksuelt trollbundet av kvinnen som både på grunn av alder og kroppslig sykelighet med all sannsynlighet ikke vil være i stand til å reproducere. Denne påfallende diskrepansen forsterkes ytterligere ved at alt av positive indre kvaliteter er lagt til den forsmådde ekskonen, mens den nye kvinnen utelukkende fremstilles som lunefull, usympatisk og vanskelig.

Slavnikovas narrativ får slik en effekt som ikke er ulik den *Omon Ra* fremkaller: Den nye tiden mangler et skapende og vitalt element, fremtidens optimistiske potensiale som

²³⁸ Slavnikova, *2017*. Dette er en forestilling som opprettholdes gjennom hele romanen, blant annet i de innledende beskrivelsene av henne på s. 18.

Nikolaj Černyševskij trodde slik på i sin utopiske roman *Čto delat'* (1863, *Hva må gjøres?*), er borte.²³⁹ I 2017 venter man ikke annet av fremtiden enn nye uroligheter, drap og kriminalitet, økende fattigdom og en utarmet og ødelagt natur. Denne fremtiden, den som post-sovjetiske forfattere nå ser for seg og søker å uttrykke, er en impotent og desillusjonert tid. Friske kropper ødelegges eller velges bort til fordel for de syke, og seksualiteten er ikke lenger en skapende og optimistisk kraft.

Lilya Kaganovsky argumenterer i sin artikkel «How the Soviet Man Was (Un)Made» (2004) for at dette er en tendens man så også under Sovjetunionen, og at myten om sovjetmennesket slik aldri var like helhetlig og omfattende som man i ettertid har ment. Jeg mener imidlertid at hennes eksempler antyder at om en slik, ødelagt kropp fantes parallelt med det sovjetiske heltemenneskets kropp, så *underbygget* den myten om heltemennesket i like stor grad som heltemenneskets egen kropp gjorde. Det kan vi bruke den allerede nevnte sovjetiske helten Maresjev for å forstå. Kaganovsky har rett i hans kropp er ødelagt (på samme måte som rekruttenes ben i *Omon Ra* blir ødelagte), det er allikevel en vesentlig forskjell mellom den ødelagte *sovjetiske* kroppen, og den ødelagte *post-sovjetiske* kroppen. Mens Maresjevs fysiske handicap bare inspirerer helten til ytterligere anstrengelser for fedrelandet – han skal vise at ingenting kan stoppe ham – markerer rekruttenes amputasjoner en fullstendig stans i både liv og karriere. Kroppens handicap er et *endelig* hinder, og ikke noe som kan overvinnes for slik å, på enda mer gripende sett, illustrere den sovjetiske kroppens styrke. Det samme gjelder for Kaganovskys hovedeksempel, helten i Nikolaj Ostrovskijs roman *Kak zakaljalas' stal'* (1932-34, *Hvordan stålet ble herdet*). Her blir hovedpersonen utsatt for en forbløffende mengde skade og sykdom, og kroppen hans brytes ned del for del. Dette er allikevel ikke den samme dekonstruksjonen vi ser i post-sovjetiske romaner, kroppens forfall ser snarere ut til å forsterke de helteegenskaper sovjetmennesket allerede innehar. Det inspirerer snarere en nesten overmenneskelig utholdenhet og selvoppofring, en positiv og skapende kraft som nettopp er den kraften den nye verden bygges på.

Den post-sovjetiske kroppens kronotop fremstår som langt mer kompleks enn den sovjetiske. Kroppen er blitt en sårbar og påvirkelig enhet som speiler en annen følsomhet og pessimisme i kulturen. Mens den sovjetiske kroppens hovedoppgave var å vise frem en overlegen ideologis fremtidstro og styrke, er den post-sovjetiske kroppen blitt en ambivalent,

²³⁹ Det vil knapt være mulig å overdrive *Čto delat'*'s sosiale betydning i Russland rundt forrige århundreskifte. Den la grunnen for mye av forestillingene om det nye menneske, og om en sosialistisk omstrukturering av samfunnet. Talende nok var det Lenins yndlingsroman, og han publiserte selv en politisk pamflett med samme tittel i 1902.

tvilende og uholdbar kropp, en kropp med kompleks eksistens, som ikke engang alltid er fysisk. I *Žizn' nasekomych* er det insektformen som blir et talende symbol på den menneskelige kroppens svakhet og korte liv i en truende verden. Slik sett har den post-sovjetiske kroppen mye til felles med renessansekroppen Bakhtin beskriver hos Rabelais, en overskridende og eksperimenterende kroppsform som er befridd fra stramme ideologiske tøyler.

5.0 Den post-sovjetiske kronotop

La oss avslutningsvis komme tilbake til den post-sovjetiske kronotop, som Ninia Knappe-Poindecker tentativt har trukket opp noen kjennetegn på. Disse er basert på Pelevins *Generation «P»* og Pavel Krusanovs *Ukus angela*. Etter å ha nærlest *Žizn' nasekomych*, og samtidig gjort oss kjent med en rekke andre post-sovjetiske romaner, kan vi kommentere og arbeide videre med Knappe-Poindeckers teori.

Hennes første observasjon er at maktinstansen er uten substans. Det er ingen grunn til å anta at hun med dette mener at det ikke finnes noen maktinstans, ettersom den er tilstede i begge romanene hun har drøftet. Antagelig innebærer det heller at maktinstansen man får presentert, viser seg å være basert på en illusjon eller en forestilling om makt, den er altså uten reelt innhold, eller uten reell makt. I samfunnet som skildres i *Žizn' nasekomych* finnes det en maktinstans, men det er uklart hva den består i, og hvem som står bak. Det finnes en politistyrke, men den fremstår ikke som handlende og aktiv. Maksim og Nikitas plan om politiet skulle dukke opp når de har marihuana på seg, er å spille døde i veikanten, ironisk nok ser de for seg at dette er den enkleste måten å bli kvitt dem på.²⁴⁰ Når det gjelder Arnolds arrestasjon antydes det at politiet lar seg bestikke.²⁴¹ Det hentydes også til en truende maktinstans som befinner seg over politiet, en organisasjon eller gruppe mennesker som utgjør en reell trussel for insektene:

Права насекомых, говоришь? А про серно-карболовую смесь слышал? Одна часть неочищенной серной кислоты на три части сырой карболки – вот и все наши права. Никаких прав ни у кого тут не было никогда и не будет, просто этим, – Наташа кивнула вверх, – валюта нужна. На теннисные ракетки и колготки для жен. Сэм, здесь страшно жить, понимаешь?²⁴²

²⁴⁰ Pelevin, *Žizn' nasekomych*, 153

²⁴¹ Ibid., 121

²⁴² Ibid., 174. «Insekternas rättigheter, säger du? Har du hört talas om svavelfenoler? En del orenad svavelsyra på tre delar rå fenol – där har du dina rättigheter. Ingen har någonsin haft några rättigheter här och kommer aldrig att få, det är bara de där uppe – Natasja nickade uppåt – som vill ha valuta. Till tennisracketar och strympbyxor åt fruarna. Sam, det är hemskt att leva här, förstår du det?»

Hvem «de der oppe» er, og hvorfor de ønsker insektene døde, forblir uuttalt. De har åpenbart makt, og er noen det er grunn til å frykte. Dette kan være en maktinstans med reell substans. Komplottet er imidlertid nytt for Sam, som har reist så mye rundt om i verden, så det er grunn til å tro at denne maktinstansen må være geografisk betinget. Den spiller også en svært liten rolle i romanen, og er kun et tema når Natasja forsøker å få Sam til å ta henne med seg til USA. Det vil altså ikke være urimelig å anta at hennes dramatiske skildring kan være farget av et ønske om å sjokkere Sam.

Spørsmålet om makt ser i det hele tatt ut til å være av mindre betydning i *Žizn' nasekomych* enn det som er vanlig i post-sovjetiske romaner. Innen den post-sovjetiske kronotop er det imidlertid også en betydelig gruppe romaner som har det motsatte problemet: Maktinstansen later til å ha *for mye* substans. Dette er særlig påtagelig i romanene som i større eller mindre grad grenser til science fiction-sjangeren, eller de andre ulike undersjangrene som russerne katalogiserer innenfor paraplybegrepet *Fantastika*. Både i Slavnikovas *2017* og Sorokins *Den' opričnika* er makten undertrykkende og allestedsnærværende, og individets kamp mot, eller forsøk på å tilpasse seg, denne makten er av sentral betydning i handlingen. Også nyere litteratur av realistisk orientering, som Ulitskajas *Medeja i eë deti*, beskriver en maktinstans som er konkret og reell. At ulike maktinstanser og maktbruk er et gjennomgående tema i post-sovjetisk litteratur er det derfor ikke vanskelig å si seg enig i, heller ikke i at denne ofte viser seg illusorisk eller uhåndgripelig.

Man kan allikevel stille seg spørsmålet om maktens natur egentlig er noe nytt og karakteristisk for den post-sovjetiske kronotop. Snarere er det et tema som har gått igjen i russisk tenkning, og som stadig har vært drøftet i litteraturen og filosofien. Berdjajev skriver: «Temat om makten och rättfärdigandet av staten är ett mycket ryskt tema. Ryssarna har ett speciellt förhållande till makten.»²⁴³ Det som kan være typisk for den post-sovjetiske kronotop, er formen makten antar her. Dette har ikke vært et tema i vår analyse, og vi kan derfor ikke tilføye noe mer til Knappe-Poindeckers teori enn vi nå har gjort.

Knappe-Poindeckers andre kjennetegn ligger nært denne oppgavens egen analyse, og lar seg derfor enklere oppsummere: Tiden er realistisk fremstilt, men med fantastiske elementer. Tidsfremstillingen i *Žizn' nasekomych* kan vanskelig kalles realistisk om vi legger en tradisjonell, vestlig tidsforståelse til grunn. Allikevel er de små forskyvningene og uregelmessighetene i tidsfremstillingen så subtile at de ikke er automatisk åpenbare ved første gangs lesning. Ikke engang en gjennomført analyse som Livers' ser ut til å interessere seg for

²⁴³ Berdjajev, *Den ryska idén*, 129

– eller legge merke til – denne særegenheten ved romanen.²⁴⁴ En lesning uten særlig fokus på tiden vil derfor uten vanskeligheter kunne beskrive tidsfremstillingen som realistisk, selv om vi i vår analyse vil hevde at dette berører romanen et av dens mest sentrale elementer.

Eksperimenteringen med østlig tankegods kan være med på å forklare romanens tidsmessige særegenheter, det kan også de mange pekene mot eventyr- og fabelsjangeren. Begge disse aspektene ved tidsforståelsen kan kategoriseres som fantastiske elementer. Vladimir Sorokins beskrivelse av samtiden, at den kun lar seg uttrykke og beskrive ved hjelp av science fiction- og fantasy-språket (*fantastika*-sjangeren), underbygger Knappe-Poindeckers påstand.

En påstand om at tiden gjennomgående er realistisk fremstilt i den post-sovjetiske kronotop kan slik gi grunnlag for diskusjon, men at den inneholder fantastiske elementer, er det ikke vanskelig å si seg enig i. Drøftelsen om tiden fører oss naturlig videre til Knappe-Poindeckers neste kjennetegn, den innenfor russisk litteratur velkjente problemstillingen om hvorvidt Russland er mest europeisk eller asiatisk. Som vi har sett, er dette spørsmålet ingenting nytt for post-sovjetisk litteratur. Snarere er det et kjennetegn ved russisk litteratur overhodet. Det som er spesielt ved Pelevins forfatterskap, og som kan kalles et kjennetegn for den post-sovjetiske kronotop, er at innholdet i begrepene har endret seg noe: «Vesten» er ikke lenger et uttrykk for Europa, men heller for USA. «Østen» beskriver i mindre grad Russlands egne østlige områder og Mongolia (*Azia*), og innebærer heller sentrale buddhistiske områder som Tibet, Nepal, Japan og deler av Kina (*Vostok*). I science fiction-litteratur fremstilles Kina ofte som den nye militære, økonomiske og kulturelle stormakten, slik ser vi det for eksempel i Vladimir Sorokins *Den' Opričnika*.

Knappe-Poindeckers fjerde og siste kjennetegn er at den post-sovjetiske litterære verden er et usikkert sted som trues av undergang. Selv om det Krim vi blir kjent med i *Žizn' nasekomych* ikke nødvendigvis trues av undergang, er det helt klart et usikkert sted. Særlig Natasja opplever verdenen som truende og farlig, først og fremst på grunn av de dødelige angrepene på henne selv og hennes venninner, som utføres av udefinerte vesener fra utenfor narrativets grenser. Tatt i betraktning at insekters liv ofte ikke varer lenger enn en sesong, er det også delvis underforstått at deres verden går mot en slutt når høsten nærmer seg. At verden trues av undergang er heller ikke et unikt trekk ved post-sovjetisk litteratur, også dette er et motiv som har vært kjennetegnende for russisk åndsliv gjennom flere hundre år. Audun J. Mørch forklarer hvorfor: «For the essence of Russia was never expressed in some pre-historical, mythical past, rather, it is something that will be expressed in the final days of

²⁴⁴ I «Bugs in the Body Politic: The Search for Self in Viktor Pelevin's *The Life of Insects*»

the world, in the mythical future», og han fortsetter: «The eschatological element in Russian myth is very strong, and there can be no doubt that this fact has had deep consequences for the nature of her art and literature: apocalyptic and utopian themes have always been present to a comparatively high degree.»²⁴⁵ Dette er også et av Berdjajevs sentrale temaer i *Den ryska idén*. Russland har med andre ord *alltid* vært et usikkert sted som er truet av undergang – og det har vært nødt til å være det, ettersom landets egen skjebne skal realiseres ved denne undergangen. Dette er en fascinerende forestilling som kunne vært utdypet i langt større bredde enn det vi har mulighet til å gjøre, vi går derfor hurtig videre til det som her er mest relevant for oss, nemlig hvordan denne forestillingen opprettholdes og utvikles i post-sovjetisk litteratur. Science fiction er nemlig en sjanger som i stor grad er basert nettopp på denne forestillingen. Handlingen i disse romanene er lagt til et fremtidig samfunn som ofte befinner seg enten på randen av sammenbrudd (slik som i *2017* og *Generation «P»*), eller etter at sammenbruddet har funnet sted (post-apokalyptiske romaner som *Metro 2033*, *Den' opričnika*, og *S.N.U.F.F.*)

På bakgrunn av romanene som har dannet utgangspunkt og bakteppe for denne analysen, må Knappe-Poindeckers kjennetegn modereres noe. For det første ser det ut til at flere av hennes kjennetegn, som alle beskriver elementer ved samtidslitteraturen, også har rot i grunnleggende forestillinger i russisk kultur, forestillinger som har påvirket mange hundre år i russisk åndsliv. Det kan derfor diskuteres hvorvidt disse kjennetegnene kan kalles karakteristiske for en avgrenset kronotop, når vi har sett at de faktisk er karakteristiske for en hel nasjonallitteratur. Det er imidlertid liten tvil om at de *også* er beskrivende for litteraturen som har kommet etter Sovjetunionens oppløsning, men det blir kanskje riktigere å snakke om en opprettholdelse eller gjenoppliving av nasjonale myter, myter som ikke har oppstått med det nye Russland, men som snarere – noe som er interessant nok i seg selv – ikke bare har *overlevd* et turbulent århundre, men som til og med er kommet tilbake med kanskje uforutsett styrke.

For det andre kan det synes som om kronotopen er for vid, den inneholder rett og slett for mye og for variert litteratur til at noen kjennetegn kan bli stående som allmenngyldige. For å kunne beskrive en kronotop som er så omfattende som den post-sovjetiske, må kjennetegnene være av svært antydende art – de kan peke på en tendens eller en tilbøyelighet i tiden, men ikke forvente å være dekkende for et samlet romankorpus. En løsning på dette problemet kan være å gjøre som Bakhtin gjør, og dele en stor kronotop inn i flere

²⁴⁵ Mørch, *The Novelistic Approach to the Utopian Question*, sitater fra side 2 og 3.

subkronotoper. Dette kan vise seg å være en nyttig strategi i møte med post-sovjetisk litteratur. Mitt bidrag til Knappe-Poindeckers arbeid vil derfor være en fragmentering av hennes teori: Å snakke om en post-sovjetisk kronotop vil kun være nyttig om vi skiller mellom litteratur med fantastiske trekk og litteratur med realistiske trekk. Sistnevnte kategori vil gi rom for en mengde samtidige forfattere som ellers nærmest ville blitt regnet som unntak til regelen, noe som ville vært kunstig med tanke på deres store opplagstall og popularitet, som for eksempel for Ljudmila Ulitskaja. Det er allikevel påfallende hvordan litteraturen med fantastiske trekk synes å være svært dominerende i den post-sovjetiske litterære samtiden.

Etter vår analyse ønsker jeg allikevel å legge noen observasjoner til Knappe-Poindeckers, som kan være med på å beskrive en – eller deler av en – post-sovjetisk kronotop. Disse er først og fremst utledet av min lesning av *Žizn' nasekomych*, men kan også være beskrivende for store deler av Viktor Pelevins øvrige forfatterskap, så vel som for flere av de andre romanene vår analyse har bragt oss innom. Mine observasjoner vil altså først og fremst kunne betegne post-sovjetisk litteratur med fantastiske trekk.

For det første er den litterære verdenen sammensatt av et leksikon av referanser, som i et metatekstlig rom skaper mening både for leser og karakterer. Referansene går til så varierte felt som populærkultur, myter, litteratur, film, politikk, historie, religion og filosofi, og i dette «rommet» av teksten er det mye av tolkninger skjer. Teksten får åpne seg opp og avsløre sine mange lag for leseren. Vi har gjennomgått en rekke av de referansene *Žizn' nasekomych* byr oss, og hvordan de kan påvirke en lesning av romanen, men ikke på langt nær alle. At romansjangeren inneholder ulike allusjoner er ikke unikt. Ingen litteratur oppstår i et vakuum, og tekster har til alle tider kommunisert med hverandre gjennom mer og mindre subtile hentydninger. Det jeg vil argumentere for at er unikt for den post-sovjetiske kronotop, er omfanget disse hentydningene antar. Post-sovjetisk litteratur viser på denne måten sin tilhørighet til postmodernismen. Brandon Taylor har et beskrivende eksempel: «Andy Warhol became post-modern at the point where he stopped making images about the world and began making images about other images instead.»²⁴⁶ Sitatet er talende selv om det beskriver en kunstner som rendyrker postmodernismen i større grad enn de fleste. Pelevin har ikke sluttet å konstruere bilder av verden, men at det også er mange bilder av andre bilder i hans forfatterskap har vi gått langt i å vise. Vi kan til og med argumentere for at Pelevins egen harselering med postmodernismen er et tydelig postmodernistisk trekk.²⁴⁷

²⁴⁶ Taylor, *Modernism, Post-modernism, Realism*, 8

²⁴⁷ Dette skjer først og fremst i kapittel 9, «Černyj vsadnik». Her er postmodernismen gjenstand for debatt og harselas mellom de to kunstinteresserte kameratene Maksim og Nikita.

Et annet trekk jeg vil fremheve som synes beskrivende for den post-sovjetiske kronotop, er at romanene er preget av en søken etter sannhet, meningen med livet, eller etter et personlig *selv*. Denne kan anta ulik form, men vi har sett at det hos Pelevin ofte er snakk om å avsløre en illusorisk verden, og oppnå en visdom om seg selv og om tilværelsen som er tilgjengelig for den som søker. Denne søken er imidlertid preget av en gjennomgående mangel på oppriktighet. Det mest opphøyde i fiksjonsuniverset (for eksempel *sannheten* eller *meningen med livet*) kan når som helst også gjøres til gjenstand for ironi og harselas. Denne dobbeltheten synes å prege hele Viktor Pelevins forfatterskap.

Til sist er behandlingen av menneskekroppen kjennetegnende for den post-sovjetiske litteraturen. Denne kan ses på som en motreaksjon på kropps fokuset i den sovjetiske kulturen, og er slik blitt en opprørskultur. Vi har imidlertid understreket at kroppen var av sentral betydning også før og under Sovjet, det er altså ikke kroppen *per se* som utgjør noe unikt for den post-sovjetiske kronotop, men måten den behandles på.

Oppsummerende kan vi si at den post-sovjetiske kronotop, med alle sine originale krumspring og litterære eksperimenter, allikevel bærer i seg forestillinger som har preget russisk åndsliv i atskillige generasjoner før revolusjonen. Spørsmålet om maktens natur, om Russlands geografiske utstrekning mellom øst og vest, og om verdens undergang har lang historie, og er kjennetegnende for det Berdjajev ville kalt selve *den russiske idé*, de er altså ikke noe de post-sovjetiske forfatterne selv har funnet opp. På denne måten er den post-sovjetiske litteraturen langt mer tradisjonell enn den ved første øyekast kan virke. Også mine egne observasjoner om den post-sovjetiske kronotop antyder en forfattergenerasjon som er opptatt av og belest på sin egen litterære arv. Dette innebærer allikevel ikke at man behøver frata denne gruppen forfattere den kreativitet, den språklige bevisstheten og det originale og forfriskende perspektivet de har. At noen grunnleggende tema går igjen gjennom Russlands litterære historie, gjør ikke den nyere litteraturen mindre interessant, radikal eller nytenkende.

6.0 Konklusjon

Utgangspunktet for denne oppgaven var en interesse for Pelevins særegne bruk av kroppen som motiv i *Žizn' nasekomych*. Jeg ønsket å fordype meg dette litterære motivet, både for å utforske dets konkrete funksjon i romanen, men også med et ønske om at et slikt studie ville kunne åpne opp for drøftinger av mer allmenn karakter, og kanskje belyse trekk både ved tiden den er skrevet i, og ved lignende romaner fra samme tid. Jeg valgte å bruke Mikhail Bakhtins teori om den litterære kronotopen som grunnlag for en slik analyse, ettersom den gir rom for begge disse tilnærmingene – både for en analyse på motivnivå, og for et bredere perspektiv på hvordan denne analysen kan være med på å beskrive en tids- og stedsbegrenset litterær kronotop. Dette syntes særlig interessant, fordi det allerede eksisterer en fagtradisjon på dette området ved Universitetet i Oslo, en tradisjon jeg ønsket både å nyttiggjøre meg i arbeidet, men også forhåpentligvis å berike.

Bakhtins eget arbeid med de store, genredefinierende kronotopene i kronotopessayet viste seg å være mindre relevant for analysen av en post-sovjetisk roman enn forventet. Hans observasjoner begynner allerede med litteratur fra antikken, og omfatter genre som ikke lenger er aktive. Det gjør ikke essayet mindre interessant, men det gjør det mindre anvendelig i møte med en dynamisk og foranderlig genre som samtidsromanen. Det er imidlertid Bakhtin selv som definerer romanen nettopp som en dynamisk og foranderlig genre, det kan derfor være grunn til å tro at han selv heller ikke mente at kronotopessayets mer definerte og stivnede observasjoner skulle brukes i møte med en romankronotop som er særdeles aktiv, plastisk og under kontinuerlig utvikling. Begrepene hans og metodene han bruker har allikevel vist seg fruktbare på mange måter underveis i arbeidet. Vi har sett hvordan en analyse som tar utgangspunkt i tid og rom har kunnet avsløre en rekke sentrale trekk i romanens eget fiksjonsunivers, samtidig som den har kunnet fremheve særegenheter ved den tiden og det rommet hvor romanen selv befinner seg, nemlig det post-sovjetiske Russland. Selv om detaljene ved gjennomføringen av Bakhtins egne kronotopiske analyser viste seg å være av begrenset nytteverdi for vår analyse, var altså teorien i seg selv og metodene den muliggjør, av stor nytte i vårt arbeid.

En av Bakhtins kronotoper, og de litteraturteoretiske redskapene den fører med seg, viste seg imidlertid å være av stor verdi for vårt arbeid med *Žizn' nasekomych*. Det er den rabelaisianske kronotop, en kronotop som Bakhtin også selv later til å ha hatt en stor

forkjærlighet for.²⁴⁸ Rabelais' diktning, med all sin iboende humor, overskridelse, ironi og intellektualisme, kan vel ikke annet enn å ha appellert spesielt nettopp til ham som så tydelig så romansjangerens flerstemmighet, harselerende natur og groteske potensiale. At Pelevin viste seg å være beslektet med Rabelais på så mange måter var noe som lot seg avdekke blant annet ved hjelp av Bakhtins syv kroppskategorier, en analysemetode som viste seg å være svært systematisk og konstruktiv. De mange likhetene i de to forfatternes narrativ kan kanskje synes litt søkt – de drøyt 460 årene som skiller dem tatt i betraktning – men allikevel ikke. Bakhtin fremhever at romanene om Gargantua og Pantagruel oppsto som reaksjon på middelalderens asketisme, det var snakk om en «kjøttets rehabilitering» som kom under renessansen.²⁴⁹ Dette er ikke ulikt omstendighetene Pelevin skriver under, vår analyse har hevdet at også han skriver i en reaksjonskultur som har oppstått etter en bestemt tidsepoke. I Pelevins tilfelle var dette selvsagt Sovjetunionen særegne kroppslige «asketisme».

Interessant nok hevder Bakhtin videre at Rabelais, i sitt opprør mot middelalderens kroppssyn, henter frem og hyperboliserer nettopp et element som eksisterte også under middelalderen, nemlig den groteske og lattervekkende kroppen. På samme måte henter også Pelevin frem og bearbeider en litterær kropp som eksisterte både før og under perioden han gjør opprør mot. Kanskje er det nettopp denne dialogiske og dynamiske behandlingen av menneskekroppen som litterært motiv, som gjør Bakhtins teorier på dette området så berikende i møte med Pelevins prosa.

Min analyse av *Žizn' nasekomych* har resultert i oppdagelsen av to beslektede (kroppslige) kronotoper på motivnivå, som synes karakteristiske innenfor den post-sovjetiske kronotop. Dette er det jeg har valgt å kalle *den semantiske kroppens kronotop* og *den virtuelle kroppens kronotop*. Den post-sovjetiske virkeligheten ser ut til å ha inspirert en *bearbeiding* av kroppslige forestillinger – et *opprør mot kroppen*, som vi har valgt å kalle det – hvor den russiske hangen til maksimalisme kommer til uttrykk. For å dekonstruere den statiske og undertrykkende kroppsforestillingen som var dominerende under Sovjetunionen er Pelevins løsning å på ulike måter få kroppen til å forsvinne.

Den semantiske kroppen eksisterer, på samme måte som i Kharm's dikt, i et språk som gjør nettopp det språklige til eneste eksistensmulighet for kroppen. Det er en kropp som ikke har de samme begrensninger som en virkelig kropp har; den er ikke definert verken av størrelse, styrke, forventet utseende (det vil si hvilke kroppsdelene det er forventet at en gitt

²⁴⁸ I tillegg til et eget kapittel i kronotopessayet kommer hele den drøyt 500 sider lange avhandlingen *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*.

²⁴⁹ Bakhtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, 23

kropp har), eller genetikkens lover. Det språket forteller om kroppen er det som er sant om kroppen. Denne spesielle kroppslige kronotopen er det vi har møtt på i *Žizn' nasekomych*, og også i andre deler av Pelevins forfatterskap.

Den semantiske kroppen har ledet oss videre til å drøfte også en annen kropp som er beslektet med den, men som krever et eget språklig rom for å eksistere, nemlig et digitalt rom. Dette er den virtuelle kroppen. Den virtuelle kroppen manifesterer seg på to ulike måter hos Pelevin. Den ene er en fantastisk måte, der den fysiske kroppens eksistens fullstendig opphører til fordel for en virtuell eksistens. Den andre er en mer realistisk måte, hvor den virtuelle eksistensen er tidsbegrenset, og avhengig av karakterens samtidige eksistens i den fysiske verden. Det er dette som skjer når en karakter for eksempel spiller dataspill eller snakker og samhandler med andre karakterer ved hjelp av datamaskin. Vi har imidlertid sett at disse to måtene ofte glir over i hverandre, og at det realistiske aspektet ved å spille dataspill slik plutselig kan gå over til et fantastisk, der man selv befinner seg i spillet.

Disse to observasjonene illustrerer tydelig den post-sovjetiske litteraturens fantastiske elementer. Vi har oppsummert en del trekk vi har registrert underveis i arbeidet, trekk som kan sies å kjennetegne en post-sovjetisk kronotop. Vi må imidlertid si oss enige med Ninia Knappe-Poindeckers avsluttende bemerkning om den post-sovjetiske kronotop, nemlig at det er dens grenser til fantastika-sjangeren (Knappe-Poindecker kaller det dens «magiske og/eller fantastiske» elementer) som er dens aller viktigste kjennetegn.²⁵⁰ Denne sjangeren er en elastisk og kreativ sjanger som kan inneholde lekende språklige eksperimenter så vel som dystre fremtidsdystopiske scenarioer. Det er denne sjangeren som, som Sorokin sier det, best kan uttrykke samtiden for de post-sovjetiske forfatterne. Det er i denne sjangeren Pelevins kropper kan utfolde seg. På sin egen måte kommenterer de både den historien de er skapt i samforstand med og opposisjon til, og også sin egen samtid.

²⁵⁰ Knappe-Poindecker, *Den Post-Sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*, 84

7.0 Litteraturliste

7.1 Primær- og sekundærlitteratur

Andresen, Silje. «Viktor Pelevin og sovjetisk romfart». I *Den nye vodkaen*, 47-71. Redigert av Bernhard L. Mohr og Martin Paulsen. Foreningen «Russiskantologi», 2005
- - - *Viktor Pelevin og satiren Omon Ra*. Masteroppgave ved Universitetet i Oslo, 2004

Bulgakov, Mikhail. *Master i Margarita*. Moskva: Izdatel'stvo Astrel', 2010

Bakhtin, Mikhail. «Epos i roman». I *Voprosy literatury i estetiki issledovanie raznykh let*, 447-483. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1975
- - - «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel». I *The Dialogic Imagination*, 84-258. Oversettere Caryl Emerson og Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981
- - - «Formy vremeni i chronotopa v romane». I *Voprosy literatury i estetiki, issledovanie raznykh let*, 234-407. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1975
- - - *Rabelais och skrattets historia*. Oversetter Lars Fyhr. Uddevalla: Anthopos, 1986
- - - «Roman vospitaniya i ego značenie v istorii realizma». I *Estetika slovesnogo Tvorčestva*, 199-249. Moskva: Iskusstvo, 1986.
- - - *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*. Izdatel'stvo Antikvariat, 1986

Bemong, Nele og Pieter Borghart, m.fl. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, 2010

Berdjajev, Nikolaj. *Den ryska idén*. Skellefteå: Artos Bokförlag, 1996

Blok, Aleksandr. «Skify». I *Stichotvoreniya – Poëmy*, 206-209. Moskva: Sovetskaja Rossija, 1988

Bunin, Ivan. «Velga». I *Povesti i rasskazy*, 144-152. Moskva: Folio, 2000

Černyševskij, Nikolai. *Čto delat'?* Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1966

Fandiño, Laura. «Cuerpo desaparecido y duelo en la narrativa argentina». I *Aisthesis*, núm. 42: 37-46. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007

Figes, Orlando. *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*. New York: Picador, 2002

- Gemzøe, Anker. «Springets poetik. Mytens metamorfose». I *Et Spring ind i et Billede*. Redigert av Aage Jørgensen og Anders Thyrring Andersen. Odense: Odense Universitetsforlag, 2000
- Genis, Alexander. «Onions and Cabbages: Paradigms of Contemporary Culture». I *Russian Postmodernism*. New York: Berghahn Books, 1999
- Gogol, Nikolai V. «Nesen». I *Petersburgnoveller*, 76-101. Oversetter Marit Bjerkeng. Oslo: Cappelen, 2005
- - - «Nos». I *Peterburgskije povesti*, 51-83. Moskva: Isdatel'stvo Kniga, 1995
- - - *Revizor*. Bristol: Bristol Classical Press, 1992
- Glukhovskij, Dmitrij. *Metro 2033*. Moskva: Astrel', 2011
- Hartnack, Justus. «Indledning». I *Kant*, 9-67. København: Forlaget Lina, 1988
- Holquist, Michael. «Introduction». I *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981
- Isdahl, Per Johan og Finn Skårderud. «En introduksjon». I *Kroppstanker. Kropp – kjønn – idéhistorie*, 7-17 Oslo: Universitetsforlaget, 1998
- Jacobsen, Knut A. og Notto R. Thelle. *Hinduismen og buddhismen*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 1999
- Jegerstedt, Kari. «Judith Butler». I *Kjønnsteori*, 74-86. Mortensen, Egeland m.fl. Oslo: Gyldendal, 2008
- Kafka, Franz. «Forvandlingen». I *Kafkas beste*, 533-581. Oversetter Trond Winje. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2005
- Kaganovsky, Lilya. «How the Soviet Man Was (Un)Made». I *Slavic Review* vol. 63. No. 3, 2004: 577-596
- Kant, Immanuel. «Om tiden». I *Kant*, 100-112. København: Forlaget Lina, 1988
- Kemp, Isabel Renate. *Mennesket mellom guddom og dyr - dehumanisering i Andrej Platonovs Kotlovan og Musorij veter*. Masteroppgave ved Universitetet i Oslo, 2009

Kharmis, Daniil. «Blå skrivebok nr. 10». I *Knakk! Om fenomener og eksistenser*, 9. Oversatt av Ulla Backlund og Thorvald Steen Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2005

- - - «Golubaja tetrad' no 10». I *Maloe sobranie sočinenij*, 459. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2005

Ključarëva, Natalia. *Rossija obščij vagon*. St. Petersburg: Limbus Press, 2008

Knappe-Poindecker, Ninia. *Den Post-Sovjetiske kronotop: Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*. Masteroppgave ved Universitetet i Oslo, 2011

Krag, Erik. *Kampen mot Vesten i russisk åndsliv*. Oslo: Gyldendal, 1932

Kritsky, Gene og Ron Cherry. *Insect Mythology*. USA: Writers Club Press, 2000

Krylov, Ivan. *Basni*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1966

Kudrjavtseva, Tatjana. *The Emplotment of North in the Late Soviet Novel*. Doktorgradsavhandling ved Universitetet i Tromsø, 2007

Laird, Sally. «Viktor Pelevin». I *Voices of Russian Literature*, 178-192. Oxford: Oxford University Press, 1999

Livers, Keith. «Bugs in the Body Politic: The Search for Self in Viktor Pelevin's *The Life of Insects*». I *The Slavic and East European Journal* vol 46. Nr 1, 2002: 1-28

- - - *Constructing the Stalinist Body: Fictional Representations of Corporeality in the Stalinist 1930s*. Oxford: Lexington Books, 2004

Mørch, Audun J. «M.M. Bakhtin». I *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*, 5-28. Oslo, 2003

- - - «Reality as Myth: Pelevin's *Čapaev i Pustota*». I *Scando-Slavica* 51, 2005: 61-79

- - - «The Chronotope of Realism: Tolstoi's Sevastopol Stories». Under utgivelse.

- - - *The Novelistic Approach to the Utopian Question*. Doktorgradsavhandling ved Universitetet i Oslo, 1998

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. London: Penguin, 1980

Orwell, George. *1984*. New York : Signet, 1950

Ostrovskij, Nikolaj. *Kak zakaljalas' stal'*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1980

Pelevin, Viktor. *Čapaev i Pustota*. Moskva: Vagrius, 1996

- - - Čisla. I *Dialektika Perechodnogo Perioda iz Niotkuda v Nikuda*, 8-264. Moskva: Èksmo, 2003

- - - *Generasjon P*. Oversetter Isak Rogde. Oslo: Cappelen, 2003

- - - *Generation «P»*. Moskva: Vagrius, 1999

- - - *Insekternas liv*. Oversetter Staffan Skott. Stockholm: Norstedts Förlag, 2000

- - - *Omon Ra*. I *Izbrannoe v 3-ch knigach*, 7-122. Moskva: Vagrius, 2000

- - - «Princ Gosplana». I *Zatvornik i šestipalyj*, 147-223. Moskva: Vagrius, 2001

- - - *Šlem užasa*. Moskva: Èksmo, 2010

- - - *S.N.U.F.F.* Moskva: Èksmo, 2012

- - - «Svet gorizonta». I *Žizn' nasekomych*, 253-287. Moskva: Èksmo, 2008

- - - *Svjaščennaja kniga oborotnja*. Moskva: Èksmo, 2004

- - - *T*. Moskva: Èksmo, 2009

- - - «Vesti iz Nepala». I *Želtaja strela*, 198-220. Moskva: Èksmo, 2007

- - - «Zatvornik i šestipalyj». I *Zatvornik i šestipalyj*, 85-146. Moskva: Vagrius, 2001

- - - *Želtaja strela*. I *Želtaja strela*, 7-63. Moskva: Èksmo, 2007

- - - *Žizn' nasekomych*. Moskva: Èksmo, 2008

Poe, Edgar Allan. «Dream-Land». I *Complete Tales and Poems*, 867-869. Ljubljana: Mladinska Knjiga, 1966

Rabelais, François. *Pantagruel - Gargantua*. De norske Bokklubbene AS, 2007

Radiščev, Aleksandr N. *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1961

Rotkirch, Kristina og Anna Ljunggren. «Viktor Pelevin». I *Odinnadcat' besed o sovremennoj russkoj proze: Interv'ju žurnalistki Kristiny Rotkirch s rossijskimi pisateljami*, 61-68. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009.

Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995

Sejfullina, Lidija. *Virineja*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1930

- - - *Virineja*. Oversetter Ragnfrid Stokke. Oslo: Pax Forlag A/S, 1980

Sinyavsky, Andrei. *Soviet Civilization*. New York: Arcade Publishing, 1990

Slavnikova, Olga. 2017. Moskva: Vagrius, 2006

Sorokin, Vladimir. *Den' opričnika*. Moskva: Zacharov, 2006

Stokke, Ragnfrid. «Etterord». I *Virineja*, 153-159. Oslo: Pax Forlag A/S, 1980

Taylor, Brandon. *Modernism, Post-modernism, Realism. A critical perspective for art*. Hampshire: Winchester School of Art Press, 1987

Thelle, Notto R. «Østen i Vesten – guruenes inntog og uttog» s. 58-95 og «Jesusmysterier – fakta og fiksjoner» s.153-177 i *Prinsessens engler. Invitasjon til en samtale om alternativ spiritualitet*. Oslo: Pax forlag, 2010

Tsjekhov, Anton. *Čajka*. I *P'esy*, 142-193. London: Bradda Books Ltd., 1963

- - - «Dama s sobačkoj». Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1948

- - - *Måken*. Oversetter Kjell Helgheim. Lysaker: Solum forlag, 1976

- - - *Višnëvij sad*. I *P'esy*, 307-358. London: Bradda Books Ltd., 1963

Ulitskaja, Ljudmila. *Medeja i eë deti*. Moskva: Vagrius, 1997

Vlasov, Eduard. «The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spacial Forms in Mikhail Bakhtin's works», Canadian Slavonic Papers, vol. XXXVII, 1-2, March-June, 1995: 37-58.

Vojnovič, Vladimir. *Moskva 2042*. Moskva: Vagrius, 1999

Zamjatin, Evgenij. *My*. Moskva: Terra, 1996

7.2 Oppslagsverk:

Berkov, Valerij. *Russisk-norsk ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget. 2007

7.3 Kilder fra internett:

Cappelen Damm:

<http://www.cappelendamm.no/main/katalog.aspx?f=9828> hentet 01.05.14

Den Store Danske, Gyldensdals åbne encyklopædi:

http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litter%C3%A6re_perioder/groteske
hentet 05.03.13

Store Norske Leksikon:

<http://snl.no/natur> hentet 27.03.13
<http://snl.no/Shambhala> hentet 14.04.13
<http://snl.no/sikader> hentet 31.01.14
<http://snl.no/skarab%C3%A9> hentet 31.01.14
<http://snl.no/skytere> hentet 18.04.14

The New Yorker:

<http://archives.newyorker.com/?i=1998-04-27#folio=CV1> hentet 08.05.14

Viktor Pelevins hjemmeside:

<http://pelevin.nov.ru/interview/o-phon/1.html> hentet 28.03.13

Wikipedia:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Magadan> hentet 02.10.13

7.4 Andre kilder:

Claude Lelouch: *Vivre pour vivre*. 1967

Rambo: *First Blood Part II*. 1985

Bokprogrammet 04.02.14. NRK

7.5 Forsidens illustrasjon

http://www.egodesign.ca/en/article_print.php?article_id=241 hentet 25.04.2014

